الأدب يتجدد ولا يموت

سيظل مفهوم الأدب، وباستمرار، مفهوما إشكاليا. باعتبار ما يعرف «الأدب» من تغيرات وتبدلات وما يحيط به من معارف ترصد له من أجل معرفته، نقده وتأريخه، وتأويله، في الوقت نفسه الذي يتمرد ويتجاوز كل ما قيل من قبل وما كتب تحت اسمه (الأدب) أو كتب عنه.

فالمفهوم، من منظور السياقات التي يتوالد فيها، ينفتح على مدلولات تصورية، قد تتطابق مع بعض الممارسات الكتابية، وقد تختلف أيضا. لأن المادة «التي يسميها» المفهوم نفسها، تختلف وتتعدد. أي أن المفهوم له «ما صادقات» لا حصر لها...

وبالنظر إلا كونها مادة يراد التأريخ لها. تحت «تأريخ الأدب». لا يمكن أن نطمئن على سلامة أي وجهة نظر، لأننا بكل يقين لن نعثر على النص الأول الذي تناسل منه وعنه ما تم إنتاجه تحت اسم «الأدب»، كما يستحيل أن نسقط اسم «الأدب» على كل ما أنتج في ثقافات متباعدة. وتنشط فيها الكتابة وتتمايز من مرحلة زمنية إلى أخرى.

ويعني هذا أن الكلمة التي نستعملها في اللغة العربية «أدب» ونترجمها بألفاظ أجنبية أخرى. لا تعني اشتقاقيا ما تعنيه المحفظة العربية.

وإذا ما رغبنا في إيجاد شيء مشترك، فإنه سرعان ما نكتشف تعذر الاتفاق حوله، إذ يظل العثور على شيء مشترك مجرد افتراض مبرر بفلسفة ما. أو بذهنية ثقافية خاصة، أو بمقاربة علمية متعسفة...

ويكفي أن ننظر إلى مادة هذا «الأدب» في كتب تأريخ الأدب، ونستجمع مكونات هذه المادة، لنكون أمام حقيقة أولى وهي تعدد ما نسميه الأجناس أو الأنواع. وسنكون أمام اختلاف في حصر هذه الأنواع والأجناس. بل قد تدخل في مجال التناقض والتضارب الذي تصنعه الإيديولوجيات والديانات.

ويكفي هنا أن نتساءل هل الأدب هو الشعر والقصة والرواية والمسرح والملحمة والنقد والنظريات والأساطير والمقالات والحكم والأمثولات والنصوص الطقوسية ...والرسائل.

الجواب لن يكون سهلا.. فبعض الأنواع المذكورة، تدخل تحت تسمية الأدب، في ثقافة من الثقافات، وبعضها لم يوجد في غيرها، وبعضها يمنع من أن يوصف أصلا بصفة الأدب والإبداع..

إذن لن يسعفنا الاحتكام إلى تأريخ الأدب، ولن يقنعنا اقتراح افتراض ما من شأنه أن يحدد المفهوم اعتمادا على نموذج أو قواعد، أو وضيفة إنشائية أو عملية.

ومن ثم فكل «موقف من الأدب»، سلبا أو إيجابا محفوف بالشك، لا لأن الموقف نسبي في مصداقيته فقط. بل لأن هناك أصلا، هو سبب ظهور الأدب. يصعب ضبطه، بل هو أصل قائم في تكوين الإنسان وعلاقته بنفسه وإمكاناته وعلاقته بالحياة، أي العالم وما فيه.

هذا الإنسان الذي وحده يملك الأسباب ويحاول أن يعمل بها ليهتدي ويحقق ما يريده، وتكون اللغة أهم وسيلة يطوعها وفق حاجاته وقدرته ولتكون هي بذاتها لغة أكبر من نفسها ومما تقوله بحكم العادة، حتى يصل من خلالها إلا بعدما تعودت أن تقوله...

إذا نحن في صلب الإشكال. وكل إشكال لا يترك أمامنا سوى مسافة افتراضية (فرضيات)، وزاوية نظر تمكننا من الحديث عن «الأدب» بوصفها مسافة وزاوية نظر هي مجال الإشهاد، والإشهاد يتخذ مواقف من الأدب مثل:

– دفاع عن الأدب
– موت الأدب
– الأدب في خطر
– ما جدوى الأدب

وتلك المواقف التي سميناها أعلاه، ما هي إلا عناوين كتب معروفة بهذا الصدد.

إن الأدب حقا سيظل موجودا وحيا يتجدد، و من السخافة أن نعتبر تلك المواقف قد قتلت الأدب، أو قتلت بالتبعية المؤلف والجنس الأدبي، والنص الكلاسيكي... فالمنطوق الظاهر لتلك المواقف لا يعني حتما أنها مواقف تصب في مجرى قتل الأدب وتجاوزه فعليا.

إنها بالعكس من ذلك تأكد أهمية الأدب و خطورته، وتدعو فقط من جهة الغاية إلا تغيير النظرة إليه. بتوسيع خريطة الإبداع الأدبي حتى يقوم بمختلف وظائفه الممكنة، إذا إنها مواقف تتحكم فيها خلفيات يمكن ترتيبها فيما يلي:

– الخلفية الأكاديمية الكلاسيكية التي تنكر على الأنب دخوله في فعل التجريب المبالغ فيه.
– الخلفية الإديولوجية (الدينية والسياسية) التي تحرص على توجيه الأدب حسب حاجات الاعتقاد (الأدب الإسلامي، أدب الإلتزام).
– الخلفية الفلسفية (فلسفة الحداثة) التي تدعو إلى التجريب والمغايرة.
– الخلفية الما بعد الحداثية التي تود تحطيم المفهوم الشائع للأدب الراقي بل للنص الأدبي ولمفهوم الإبداع وأدواته المعتادة... وتجريده من القيم السياسية والأخلاقية والنمطية.
– الخلفية الما بعد النظرية أو ما يسمى بالنظرية المتجاوزة لكل النظريات والتي تجمع بينها بتقريب المناهج وجعلها مجرد وجهات نظر تهتم بمختلف النصوص والفئات التي تنتج النصوص (فئة الحرفيين والمهمشين والشواذ والأقليات) كما هو الحال في الدراسات الثقافية.
– الخلفية الإديولوجية التربوية التي تناقش وضع الأدب في المدرسة وتتأمله بوصفه أدبا لا يخدم إبداعية الأدب، بل يفقره ويجعله في خدمت السوق والسلطة.
– الخلفية التكنولوجية التي استثمرت تقيات الإعلام وتقنيات الصورة، وآليات الحاسوب، فصارت تنتج نصوصا تتيح للقارئ شكلا من أشكال إعادة كتابتها.

وبالإضافة إلى تلك الخلفيات يمكن أم نظيف تصورات نظرية تخص مسألة التلقي ومسألة التناص ومسألة التفكيك، الشيء الذي خلخل النظرة التقليدية للنص.

كل هذه الخلفيات تجعل مفهوم الأدب مفهوما إشكاليا، مما يخلق وضعا يزداد تعقيدا عندما يتطفل بعض الكتاب الذين يترامون على التنظير، فيتجاهلون حدود الخلفيات والسياقات، ويتجاسرون على مناقشة بعض المواقف بإسقاط ثقافة على ثقافة (العربية – الفرنسية)، أو انتقاد خلفية من منظور خلفية غير ملائمة، مع تقصير واضح في الفهم وجهل مطبق بأهداف كل خلفية.

والنتيجة التي يتعين استيعابها، أن الإشكالية المطروحة هي لصالح الأدب لأنها في خدمة الأدب، باعتباره إبداعا يمنح الكاتب حرية إيجاد نص يتحدى النسيان ويقتحم المجهول ويرسم آفاقا قد تكون آفاق الغرابة، ولكنها آفاق تعطي معنا للجمال وتعطي للمعنى مبررا للبحث عنه.

كل موقف من «الأدب»، سلبا أو إيجابا، محفوف بالشك لا لأن الموقف نسبي في مصداقيته فقط، بل لأن هناك أصلا، هو سبب ظهور «الأدب» يصعب ضبطه، إذ هو أصل قائم في تكوين الإنسان في علاقته بنفسه وبإمكاناته وفي علاقته بالحياة، والعالم وما فيه

■ د. محمد الدغمومي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أنيس الرافعي من جيل التسعينات لكتاب القصة القصيرة بالمغرب من مواليد مدينة الدار البيضاء وعضو بكل من اتحاد كتاب المغرب واتحاد كتاب العرب واتحاد كتاب الانترنت العرب ورابطة كتاب بالاختلاف بالمغرب. ترجمت نماذج من قصصه إلى الإسبانية والفرنسية والإنجليزية والتركية والبرتغالية وصدرت له المجاميع القصصية: فضائح فوق الشبهات سنة 1999 وأشياء تمر دون أن تحدث سنة 2002 والسيد ريباخا سنة 2004 والبرشمان سنة 2006 وعلبة البندورا سنة 2007 وثقل الفراشة فوق سطح الجرس في ثلاث طبعات سنتي 2007 و 2009، واعتقال الغابة في زجاجة وهذا الذي سيحدث فيما مضى.

بالإضافة إلى هذه المجاميع لأنيس الرافعي إصدارات مشتركة من بينها مختارات من القصة القصيرة المغربية الحديثة الصادرة بالقاهرة سنة 1998 وقصص ومختارات من الأندلس والمغرب الصادرة بمدريد سنة 2007 وأنطولوجيا قصص المغرب العربي الصادرة بباريس سنة 2009.

لكل هذا قررنا في مجلة [illegible] إجراء هذا الحوار مع أنيس الرافعي

- مجموعتي القادمة ستكون حول تيمة الموت

- لاتعنيني الأصولية القصصية التي تمجد القاعدة والحس المشترك والنموذج وتكرار المتماثل

تبدأ عندك المفارقة من العنوان، فمجموعاتك القصصية ونصوصك تحمل عناوين مركبة بأسلوب غير اعتيادي ولاواقعي، انطلاقا من هذا وتأسيسا عليه هل يمكن لك أن تحدثنا عن دور العنوان في أسلوبك القصصية وفي قصصك، هل هو مجرد عتبة للمرور إلى النص أم يدخل ضمن لعبة التجريب لديك أم شيئا آخر؟

بالإضافة إلى دور الثريا المعلقة في سقف العمل الإبداعي عامة، أي وظيفة النص الموازي بوصفه عتبة. أعتبر العنوان- أيضا - استراتيجية تجريبية بامتياز. أقصد أنه يضطلع بدور البطاقة التي تحدد وتؤطر مضمار الاشتغال المفتوح المرتبط بكل مشروع على صعيد الموضوع والتشخيص واللغة والتخييل والتقنية والأسلوب والمسار. وعليه، فإن العصب المركزي لأي كتاب قصصي يكون متمركزا في عنوانه، واختيار هذا الأخير لا يخضع على الإطلاق للصدفة أو الاعتباط، بل هو شكل خيمة جامعة أو جغرافيا افتراضية موحدة، توفر التكامل أو التقابل سواء بين الجزء والكل أم بين القطع والمجموع.

نلاحظ في قصصك ذلك الطابع الكافكاوي الذي يتحول فيه السرد تدريجيا من الحلم إلى الكابوس، ما مدى تأثرك بكافكا (رغم تباعد المجال وتقطعه بين الرواية والقصة) مع العلم أن الكثيرين يعتبرون كافكا عصيا على التقليد؟

كان فريدريك بيغبيدر كثيرا ما يردده: إننا لا نصيخ السمع سوى إلى الأسئلة التي نحن قادرون على العثور على إجابة لها. وبما أن الرد لن يسعفني، دعني أقل لك بأننا كلنا يا عزيزي، شئنا أم أبينا كافكاويون. أعني جميع الكتاب الطبيعيين. كما يمكن أن نكون كافكاويين حتى دون أن نقرأ سطرا واحدا لكافكا في حياتنا. الكافكاوية وجدت قبل كافكا فقط لم يكن لها إسم يدل عليها. سيحصل هذا الإسم فيما بعد عندما عثر عليها علماء آثار الأدب بين تلافيف المخطوطات التي قيل – حسب رواية ماكس برود- بأنها تعود لشخص يدعى فرانز، لا أحد يعلم إن كان شخصا حقيقيا من لحم ودم، أو متخيلا، أم فحسب من وحي خيال ماكس برود. ماكس ذاك الذي قد يكون مجرد إسم مستعار أو بديل من بدلاء فرانز. الكافكاوية، قبل كافكا كانت موزعة بين بطون ما لا يحصى من الكتب. في هذا شيء من فقدان الأمل، وفي ذلك شيء من العبث. بعض من الريبة واللاجدوى هنا وبعض من السوداوية والانمساخ هناك. وبعد كافكا، أضحت مجتمعة برمتها في كاتب واحد... ها أنت ترى كم أنا متأثر بكافكا حد العظم!.

قرأت لك بعض القصص المتفرقة قاربت فيها تيمة الموت بأسلوب حداثي ومفارق للواقع، ساعتها تبادر إلى ذهني أن لديك مشروع اشتغال على تيمة محددة، هل صدق حدسي أم أنها كانت مجرد نزوة قصصية استطعت فيها اللعب على أفق التلقي لدى كقارئ مفترض؟

علاوة في غمرة الحياة واصطخابها لا أنفك من الموت بما أنه الغاية. إذ لم تمت من قبل ولا حتى مرة واحدة. وحده الكاتب أو الفنان من يستشعر هذا الخوف يحدث، بأنه كلما أقدم على الخلق أحس بأنه مات قليلا. لذلك قيل بأن الإبداع طريقة مقنعة لمقاومة الموت. في الآونة الأخيرة، لا أخفيك بأنني أحلم كل ليلة بشكل متواصل أنني أقف على جرف عال جدا، وفي قعر الوادي ثمة شخص يشبهني بحذافيري. شخص ميت يناديني بلا توقف. عندها وطدت عزم السرد والهمة على أن تكون مجموعتي القادمة – وأتمنى أن لا تكون الأخيرة – عن هذا الموضوع الجليل المسمى موتا بكل لواعجه الملغزة والرمزية، عل ذلك الشخص الذي يشبهني يتوقف إلى حين عن منادتي.

القاص الذي مثل الميكانيكي الذي يزيت تركيبه وأوراق صحبه سيارته المعروفة لم يعد يصلح لك عبر وسيط...

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

ماذا يشكل بالنسبة إليك المتلقي هل مجرد قارئ عابر أم قارئا عالما ومتمرسا يحوز ثقافة تمكنه من تفكيك مرسلاتك وإعادة تركيبها وبالتالي هل تعتبر نفسك كاتبا نخبويا؟

طبعا القارئ يدخل في اعتباري، لأنني لا أكتب لنفسي أو للأشباح. غير أني أراهن على قارئ من طرازي. قارئ نخبوي يحب النصوص الأرستقراطية- والتوصيف هنا مفرغ من أية حمولة إيديولوجية أو طبقية – وله القدرة والكفاية الذهنية والذوقية والمنفتحة عن شكل مغاير من الأدب. أما فيما يتعلق بي، فخياري الجمالي واضح ومصطفى التجريبي لا رجعة فيه. عندما سأصل إلى طريق مقطوعة أو سأصطدم بالجدار، سأتوقف وأعتزل الكتابة. لا يهمني الاستهجان ولا المسامحة مريدين أو مبطنين. لا تهمني ردة التجريبيين واعتناقهم التوبة. فالتفوق مذهبي وشرعتي. لا تعنيني الأصولية القصصية التي تمجد القاعدة والحس المشترك والنموذج وتكرار المتماثل. لقد كنت على الدوام قلقا وهامشيا متوحدا في الغابة، والغابة أنا، كما قال الجميل سركون بولص. لا يعنيني الحرس العتيق أو الجدد لمعبد القصة. لا يعنيني الزراعيون الذين يدعون الجميع للامتثال لمقتضيات دفتر تحملات الجنس الأدبي. ولا يعنيني متسولو مكارم أخلاق القصص ومقاصدها ممن يرفضون كسر قيود الوعي السردي السائد، وإحلال ذوق بديل للذوق الجماعي المهيمن. ما يهمني ويعنيني، هو إعادة إعمار الأراضي الفارغة للقصة.

رأى بعض النقاد أنك تستلهم الفن السابع في قصصك وأن هذه الأخيرة تحتوي على مفردات السرد السينمائي، هل تتفق مع هذا التحليل؟

يدخل توظيف مفردات العالم السينمائي ضمن تصوري لتجربة الحدود التخييلية للاشتغالات القصصية. إذ أهتم بكيفية تنظيم وتراصف وتجاور وتضافر المستويات المرحلة من هذا المجال التعبيري مع مستويات السرد القصصي، أي علاقات الإخضاع التي تحدث بين المستوى الأصلي، النص/الداخل حكائي، والمستوى المستجلب، النص/ التحت حكائي. وهنا أنبه إلى الإلزامية التي تقع على عاتق القاص – أثناء المعالجة الحرفية – في إعمال مبدأ الملاءمة بين مقاييس القصصية ومقاييس الاستقطابات المستقدمة من الفن السابع، مع مراعاة الاختلافات من حيث طرق العرض ووسائط التمرير. مهارة قيادة حصانين بيد واحدة إذا شئنا استعمال الاستعارة للتعبير عن هذه الملاءمة المشار إليها. ففي تقديري الشخصي المتواضع ومن خلال قلة التجريبات القصصية التي استطعت أن أنجزها من خلال الممارسة، الاستقطاب من السينما ليس حجابا للقصصية أو مبررا لضعف الأثر القصصي ودافعا لأن يصدر على هامش السرد، لأنه عندما يتم توجيه دفة الجنس القصصي نحو تلك المنطقة المستقطبة الملتبسة التي تلونت فيها السمة الإتلافية للسرد بالصيغة الغريبة لفن آخر مثل السينما، يجب مراعاة أن لا تخرب أمواج التفاعل الجسر الفاصل بين المسببات النوعية للجنس القصصي والقيمة الإيجابية فحسب لهذا الاستقطاب. صحيح، أن القصة صالة أوجه. بلا خصال. متوفرة على الدوام للتهجين والتخصيب. للخلاسية والتوهانية. للمتحولية والحربائية، لكنها ليست جنسا خنثويا أو قصة للاتنوع. إذ أن مناط تجربة الحدود التخييلية ومقصدها الرئيس هو إعادة النظر في دعائم تثبيت الجنس الأدبي. إحداث تعديلات وزلازل على جينومه.

تحسين جودة نسله. خدمة تطوره السلالي. الرفع من الكفاءة التقنوية لمنتج القصص وتمهيره على الإشتغال الموضعي على الأجزاء الصغرى والدقيقة والرقيقة القشرة للسرد، وليس قيادته خارج الجنس الأدبي لينتج جنسا ثالثا، لاهو بالقصة ولاهو بالسينما.

هل تعتبر أن تجربتك القصصية تشكل نوعا من الاستمرارية في المشهد القصصي المغربي أم على العكس أنها قطيعة من داخل هذا المشهد وانتقال إلى آفاق قصصية أخرى لم تطرقها القصة المغربية من قبل؟

أن أدعي بهتانا أنني أشكل قطيعة. بكل صراحة، كلام من هذا القبيل مبالغ فيه. وقاحة حتى، ولا أرضاه لنفسي. فأنا كما قال شاعرنا العظيم محمد بنطلحة «إسمي: لا أحد». كما أنه لايستند إلى أي أساس نقدي صلب. تقول حكمة إيرانية بليغة «لاجدوى من الأيام الغائمة، مادمت ستفقد الظلال التي ترافقك دائما، تارة من الأمام، تارة من الجانب، وتارة أخرى من الخلف». ترى، ماذا سيكون مصيري لو فقدت ظلالي؟.. ما أنا يا صاح سوى نقطة ماء في البحر المتلاطم للقصة المغربية الذي خاض أمواجه من سبقوني، وسيخوضه من سيأتون بعدي. هذه التخريجات لاتعدو أن تكون مجرد أوهام. مجرد أمواس قاتلة في خاصرة الكتابة. مجرد أعطاب للتغرير بالموهبة. مجرد قرع مجاني لطبول النرجسية قدام أرض خالية. يقول خوليو كورتاثار «كاتب القصة يعرف أن الزمن ليس صديقا له»، وعلى هدي هذه الحقيقة المفجعة، أنا مطالب بأن أجتهد لأكتب أحسن في كل مرة مادام الزمن ليس في صالحي. أن أعثر على المناطق والجهات غير المتوقعة للكتابة. أن أعمل بدقة وصبر الساعاتي وصائغ الماس وحيوانات القندس. أن أفاجيء نفسي في اللحظة التي لاتتوقع مني نفسي أن أفاجئها. وهذا هو الأهم، أما ماعداه فبلا قيمة.

ماذا تشكل بالنسبة لك تجربة القص في أمريكا اللاتينية وبالضبط اسم ك مونتيروسو؟

القاص مثل آلة شرهة لسلوجة الذرة. يلتهم القصص بمختلف تلاوينها ومرجعياتها من الفتحة الأمامية، ثم يطرحها من الفتحة الخلفية ليحصل على مواد سردية صالحة لبناء صرح قصصه الخاصة. القاص البارع مثل الميكانيكي الذي يزيف تركيبة وأرقام محرك سيارتك المسروقة، ثم يعيد بيعها لك عبر وسيط. تشكره، وعندما يخبرونك بالحقيقة، تقسم بأغلظ الأيمان أنهم على خطإ لأنهم لايعرفون سيارتك جيدا أنت الذي سقتها لمدة عقدين من الزمن. يقول فيليب روث «الكاتب الجيد يسرق، والكاتب الرديء يقلد»... أمريكا اللاتينية هي مسقط رأس قصصي. ولقد كتبت ذات شهادة بأنه فاتني أن أكون أرجنتينيا. صدقني، في أعماقي أنا أرجنتيني حقيقي، سقطت فحسب عن طريق الخطأ المحض في هذه الجغرافيا البعيدة عن موطني لأصير مغربيا!... لاداعي للأسف، فكل بلاد الله أوطاني... لاتربطني علاقة وطيدة بأغوسطو مونطروسو، إذ اطلعت عليه متأخرا نوعا ما، فلم أستطع كما جاء في عنوان إحدى قصصه الفاتنة أن كون «ذلك الصاعقة التي سقطت بنفس المكان مرتين»، لكن بالمقابل تربطني أواصر روحية أعمق بأعمال خوليو كورتاثار، وروبرطو بولانيو، وخوصي دونوسو، وأضولفو بيوي كاساريس، وخوان رولفو، وهوراثيو كيروغا، وبرخيليو بينيرا، وفلسبريطو هرنانديث... تقريبا مع كل الذين يسيرون لوحدهم في الليل الموحش للأدب، ويصيحون: لماذا «لا أحد يضيء المصابيح»؟.

عرف المشهد القصصي في المغرب طفرة كمية مع بداية الألفية الثانية ومدا أخذ يخبو تدريجيا لكي لا تبقى منه على السطح سوى أسماء معدودة ربما أنت أهم اسم فيها، كيف تقيم هذه الطفرة التي تميزت بالتجريب في طرق سردها وبكثرة بياناتها؟

على الرغم من كوني لست من أنصار هذه التحقيبات الجيلية، فإن المحطة التسعينية مرحلة مهمة في مسيرة القصة المغربية بأنها بأن المحطات الأخرى، دون أن

نحن جيل بلا رفاق سلاح، لأننا صفينا بعضنا البعض أثناء رحلة الطريق الوصول إلى إلدورادو القصة.

تزيد عنها أهمية أو تقل. مهمة بكل الأسماء الإبداعية التي شاركت في رسم ملامحها. مهمة ببياناتها الصاخبة، وملتقياتها الهامشية، وإصداراتها الوفيرة، وإطاراتها التي مازالت قيد النبض أو تلك التي لفظت أنفاسها. بل، مهمة حتى بصراعاتها وحروبها الصغيرة التي تبدو مع تصرم الأيام أنها كانت ذات طابع صبياني وغير مبرر، لكنها صبيانية ولابربرية رائعة وضرورية للنضج حتى يشق كل واحد جدوله الصغير الذي يعتقد أنه سيفضي به إلى النهر. النقطة الوحيدة السوداء في هذا المسار – إذا سمحت لي أن أتحدث عن نفسي – هي أنني فقدت صداقات كثيرة كان من الممكن أن تكون كبيرة ومثرية. وهذا مؤلم من الناحية الإنسانية. يقول خوصي ساراماغو «عندما تنتهي الصداقة، تنتهي أيضا الصور». أنا تقريبا، الآن، بلا صور. وأعتقد، بأن هذا الأمر لا يسري علي فحسب، بل هو ظاهرة عامة عند هذا الجيل. نحن جيل بلارفاق سلاح، لأ ننا صفينا بعضنا البعض أثناء رحلة الطريق الوصول إلى إلدورادو القصة، وهذا كلام صريح، و أ تحمل مسؤ و ليتي كا ملة عنه .

ربما القاص المغربي الوحيد من بين جيلك الذي استطاع فرض اسمه في المشرق العربي، هل تظن أن المشارقة مازالوا ينظرون إلى المغرب باعتباره بلد النقد فيما ظل الإبداع حكرا عليهم؟

هذا كلام غير صحيح بالمرة، لست الوحيد بالتأكيد، بل إن أهل الحل والعقد القصصيين في المشرق يعرفون الكثير من الأسماء روادا ومحدثين، وعلى إطلاع نسبي على منجزهم. الملتقيات العربية والشبكة العنكبوتية سهلا الكثير من الأشياء وكسرا حواجز كانت متأبية. المشكلة أن المشارقة – باستثناء المخلصين لعقيدة القصة – لم يعد يستهويهم هذا الجنس الأدبي. بل، هناك من أعلن موته. ثمة نزوح جماعي صوب الرواية لأنها أكثر إغراء على صعيد التداول والتحفيز والترجمة. وكما ينظر المهاجر الذي إغتنى في المهجر إلى إبن البلد الذي بقي يعيش شظف العيش على دخله المحدود، هكذا ينظرون لمن يكتب القصة. الفورة القصصية التي يعرفها المغرب تدهشهم بديناميتها وسمتها الخاص في الكتابة إبداعا ونقدا. لدينا كاتبات وكتاب مهمون للقصة. لدينا نقاد بارعون. لدينا مدرسة قصصية مغربية برصيد محترم، يبقى علينا فحسب أن نعرف كيف نروج التجربة المغربية في المجال. أن يأتي الآخرون إلينا لا أن نذهب لهم. أن نصبح محجا عوض أن نكون حجيجا.

■ حاوره
عبد الكريم واكريم

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

قراءة أولية في نتائج الدورة 11 للمهرجان الوطني للفيلم

فيلم «البراق» نقلة مهمة في مسار السينما المغربية

■ عبد الكريم واكريم

بعكس الدورات السابقة للمهرجان الوطني للفيلم جاءت نتائج الدورة 11 منصفة نسبيا وعاكسة لصورة المشهد السينمائي المغربي. ففيلم «البراق» لمحمد مفتكر استحق الجوائز الست (6) التي حصل عليها لكونه جاء في اليوم الأخير ليَجُبّ كل ما عرض قبله من أفلام والتي كانت أغلبها غير ذات قيمة فنية وجمالية تذكر، إلا إذا استثنينا فيلمين أوثلاثة («الرجل الذي باع العالم» للأخوين عماد وسهيل نوري و «عند الفجر» لجيلالي فرحاتي، وحتى «فينك اليام» لإدريس شويكة رغم ما سقط فيه هذا الخيرمن أخطاء في الإخراج).

لكن إذا أردنا أن نكون جد منصفين فإننا سنجزم أن الفيلم الطويل الأول لمحمد مفتكر كان نقطة ضوء شبه وحيدة ضمن أفلام المسابقة الرسمية للدورة الحالية لمهرجان الفيلم الوطني، إذ أنه (مفتكر) وقّع على عمل ببصمة خاصة ومختلفة، وحافظ على نوع من الاستمرارية، إذ نجد في فيلمه إشارات وعلامات سبق أن وردت في أفلامه القصيرة خصوصا «رقصة الجنين» (الخيل والبيض...)، إضافة إلى حضور مرجعيات لمدارس علم النفس عند «فرويد» و«يونغ» و«فاغنر»، رغم أن مفتكر كاد ينزل إلى مستوى الأفلام المشاركة في المسابقة الرسمية، بإقحامه خطبة في علم النفس على لسان الشخصية الرئيسية، وكأننا به كان يخشى من عدم تمكن المتلقي-المشاهد المفترض من فهم خطاب فيلمه.

نتابع في الفيلم «حكاية» امرأة (شابة) اضطرها أبوها وهي طفلة لتقمص شخصية ذكورية والتنازل عن أنوثتها، حيث كان يرغب في أن يرزق بطفل ذكر. وبأسلوب غرائبي ومن خلال استرجاعات ذكية لعب مفتكر جيئة وذهابا داخل فضاء سوريالي وزمن ملتبس وغير محدد ،ليفاجئنا في الأخير بنهاية قوية وصادمة وغير متوقعة ،تجعلنا كمشاهدين نحس برغبة في إعادة مشاهدة الفيلم لمرات عديدة لعلنا نكتشف في كل واحدة بعضا مما بثه مفتكر من علامات ورموز، ونحاول فكها.

وإضافة إلى هذا فقد جاء فيلم «البراق» متميزا على مستوى الكتابة، إذ استفاد مفتكرمن تجربته ككاتب سيناريو لينسج أحداثا وشخصيات ذات أبعاد نفسية معقدة.. وهو بذلك استطاع ضبط أدوات اشتغاله وتجاوز نقطة ضعف قاتلة (الكتابة) لطالما اشتكت منها السينما المغربية.

محمد مفتكر

ولن نكون مجازفين إذا قلنا أن فيلم «البراق» سيشكل علامة بارزة ليس في مسار محمد مفتكر فقط بل أيضا في مسار السينما المغربية عموما، إذ على المخرجين المغاربة الآن، خصوصا المتميزين والجادين منهم وضع عتبة «البراق» أمامهم ومحاولة تجاوزها بأعمال ذات أبعاد فنية وجمالية مقبولة.

الأفلام الأخرى الفائزة بباقي الجوائزتفاوتت قيمتها الفنية والجمالية، ففيما تميزفيلم «فينك أليام» لإدريس شويكة، الحاصل على جائزة التحكيم الخاصة، بظهورمجهود واضح في كتابة السيناريو، لم يستغله المخرج- للأسف- بكيفية جيدة، جاء فيلم «شقوق» لهشام عيوش، الفائز بجائزة العمل الأول والمونطاج، مهلهلا ومفككا وفاقدا لأي رابط درامي، أما فيلم «المنسيون» لحسن بنجلون الفائز بجائزة السيناريو فطغت عليه النبرة الخطابية والتحسيسية المباشرة، في محاولة من المخرج لتناول تيمة استغلال الفتيات المغربيات وتشغيلهن كعاهرات في دول أجنبية.

الفائزون بجوائز الدورة 11 للمهرجان الوطني للفيلم

إشراق

■ عبد الكريم واكريم

السينما المغربية والمرحلة الانتقالية

تعيش السينما المغربية حاليا فترة مهمة في مسارها الذي ابتدأ رسميا وبشكل حقيقي مع أواخر الستينيات من القرن الماضي بفيلم «الحياة كفاح» (1968) لأحمد المسناوي، وليس مع الأفلام «البسيطة» للراحل محمد عصفور كما يحلو للبعض أن يؤرخ بداياتها.

تتميز هذه المرحلة بكونها مهمة وخطيرة في نفس الوقت، وتكمن أهميتها في كونها مرحلة انتقالية بامتياز، أما خطورتها ففي كون هذا الانتقال والتحول غير مضمون كليا وتتميز بنوع من الهشاشة.

أعلن المتدخلان الأساسيان في المشهد السينمائي (المركز السينمائي المغربي والوزارة الوصية) عن رغبة وإرادة في الانتقال إلى صناعة سينمائية، رغم وجود الوعي بأن المغرب مازال بعيدا نسبيا عن تحقيق هذا الطموح، لا من حيث كم الأفلام المنتجة سنويا الآن والذي وصل سنة 2009 إلى 15 فيلما أو من حيث البنية التحتية للاستغلال السينمائي المتمثلة في اضمحلال قاعات العرض وقرب انقراضها.وللمسؤولين الآن عن الميدان السينمائي تصور واضح عن هذا الضعف في هذين المسارين والذي يمكن التغلب عليه بالإسراع من وتيرة إنتاج الأفلام من جهة، وإنشاء قاعات سينمائية جديدة من جهة أخرى.

لكن الإشكالية ليست بهذه السهولة، إذ أن غزارة الإنتاج قد تحمل في طياتها بذرة تدمير هذه السينما. فبإلقاء نظرة على الإنتاجات السينمائية لهذه السنة (والتي تم عرضها ضمن الدورة 11 للمهرجان الوطني للفيلم) يخرج الملاحظ باستنتاج مفاده أن أغلب الأفلام المنتجة سنة 2009 ذات مستوى فني وجمالي دون المتوسط رغم أن أصحابها بالمقابل أصبحوا جد متمكنين من الجانب التقني.

أما بخصوص صالات العرض، فإن للمركز السينمائي خطة سيبدأ العمل على تطبيقها قريبا، وذلك بإنشاء مركبات تحتوي على قاعات صغيرة أو بإحياء وإعادة ترميم قاعات صغيرة بالمدن الرئيسية للمملكة كما سيحصل مع قاعتي «الكزار» و«فوكس» بمدينة طنجة.

لكن الجانب المفتقد في هذه المعادلة هو الغياب الكلي للمنتج الخاص، والذي بدونه لايمكن قيام صناعة حقيقية، إذ لا يمكن المراهنة فقط على دعم الدولة، رغم أن هذا الدعم قد يشكل قاطرة الانطلاق، التي يجب أن تتلوها مبادرات استثمارية خاصة في هذا الميدان، وليس مثال مصر علينا ببعيد في هذا الجانب، مع الحرص بالمقابل على استفادة من أخطاء هذه التجربة الرائدة عربيا وتفادي الوقوع في مثلها.

إبداع

رسائل عائمة

التقط أول رسالة وهو يمخر عباب البحر السابع، ثم كثرت الرسائل التي تتحدث عن أراض ملعونة وتحكي قصصا عن نساء مجوفات تقشعر من بشاعتهن الأبدان... شد السواري، نشر الأشرعة وأغذ في الإبحار... رمقها أخيرا حين رست به السفينة على اليابسة. ناداها باسمها «هيلين».. استدارت فاكتشف أنها ترتدي وجها آخر. أراد أن ينزع عنها القناع، مرت يده في فراغ وسرت اللعنة سريان الروح في ذات «منيلاوس». أعاد يده إلى جيبه فلم يجد غير كلام، أودع بعضه في زجاجة وألقى برسالته العائمة.. هوية تمرس عليها وأجادها مثل الأهالي في الأرض السابعة.

■ عبد اللطيف الخباطي

في الحمام

من يريد منكم الوقوف على بعض مظاهر التخلف، فليذهب إلى الحمّام البلدي! حيث المستحمّون المجّانيون الذين يدخلون إلى الحمّام مجرّدين من أبسط أدوات الاستحمام، معتمدين على الكدّ والسعاية. وهناك طلبة الدلك والفور الجحودين ممن يتصيدون بصابونك، ثم يدلقون عليك أوساخهم. وهناك المتلصصون عليك من خلف نظرات مشبوهة. وهناك بنو عراء الذين يستغرقون ساعات طوال وهم يكشطون عضدوهم، كأنما يكشطون لحاء شجر البلوط. وهناك من هم أسوأ من كل هولاء؛ والذي بسببهم، أقلعتُ عن الذهاب إلى الحمّام العمومي.

ففي آخر مرة خرجتُ من جحيم «كافضنة»، إلى نعيم «الجلسة» الباردة، وأنا أتصبب عرقًا، وفي يدي سطل مطاطي أسود، اعترضني أحدهم ليطلبَ مني أن أعيرَه سروالي القصير:

ــ عفواً! تريد مني أن أقلعَ سروالي هذا لكي تستحمّ فيه أنت؟

وكان بصحبةِ الرجل ذاك، طفل عارٍ نزق لم يتوقف عن النظر إليّ بعينين متقدتين خبثًا.

ــ نعم! ــ قال بكل وقاحة ــ أريد منك أن تسلّفني سروالك التحتاني لكي أستحمّ فيه.

ــ قد أكون مريضا في حجري... من أدرك؟... جرب، ثولال، سيلان، سيدا...؟

ــ لا تخف عليّ فأنا لا أمرض أبدا!

تفرّستُه ببرودة دم مصطنعة. بدا لي من البدو الذين يأتون إلى المدينة للاستحمام مرّةً في السنة. أسنانه متقلحة. عيناه تضحكان في بلادة يُحسَد عليها. ينتظر. وطفله يلعبُ بعضوه الصغير. فقلت له:

ــ ألا ترى بأنني ذاهبٌ إلى حالي؟

ــ ليس هناك أي مشكل. بإمكانك أن تنتظرني حتى أنتهي، فأردَّ لك سروالك.

«ماذا يجب عليّ أن أفعل الآن؟» قلتُ في نفسي، ولمّا رأى الطفل مني علامات الاستغراب، والحيرة، والرفض، سدّد عضدوه ناحيتي، وشرع يتبوّل على رجليّ...

هل أصفعه؟ لا! لقد منحني ذلك الطفل الحل للمشكلة «التواصلية» التي بيني وبين والده:

ــ هل ترى ما فعله ابنك؟ الآن أنا مجبرٌ على الاستحمام من جديد، ولا أمل لك بعدُ في سروالي الداخلي.

فما كان منه إلا صفعَ ابنه، وشرعَ يُمطّط به أذنه، وما عرفتُ لحدّ الساعة هل عاقبه لكونه تبوّل عليّ، أم لكونه فوّت عليه فرصة اقتناء سروال قصير(؟).

■ بقلم: مصطفى أدمين

مكاشفة..

تذكري أنني لازلت ذلك المسجى
على جسد الغرابة
مذ أتيتك، لم أشهد جلدا أو رجما..
عشقك للكلمات طري،
عشقي للرتابة كان أقل
أغنيات الهوى قد أنضجتك
على مقاعد الشبق الخفي،
أسب العشاق جميعا وأشهدك
أن طفولتك حدث
ينقصني
فكرة الشيب لا تحايل صدقي
إذ بيني وبينك
اعتذار
نسيان
وهلوسات للكبرياء...
على ورق الغرق أكتبك،أكتبني
«هل للحب ضمير»؟
كل اللواتي عبرن فوضاي
نظمن موسيقى الدواليب...
عذرا
عين الله تحرسك أزاء قامة الظلم
المجرب
لا شكوى
لا وجع
بهتان كل هذا..
إذ بيني و بينك
حنين سائب
وتر يرتق ما انفتق
فلسفة للأمل..هي اسم تحملينه
فغطي عرائي...
كل موجود يبغي خلاصا
حتى الجمادات لا تهوى الهشيم...
إذ بيني وبينك
شيء بصيغة المقدس
شيء يهدم الكذب المرخص..
لك الشكر
لك المجد
إذ بيني وبينك
انتقاء لوحشة المروق نسجتها
خصلات الغيب...
هي ذكرى جاثمة على فراري
أحدد مرورها بأيام اللعب المنسي..
لاعتاب
تلك قصص لها رجع الصدى
ضاعت خلف التفاهة.
سلاما عليك

■ عبد الكريم شباحني

ســاقية

ساقية تمرّ حذو بيت عتيق
تحرص دائما و هي ترعى مياهها
أنْ تشدو بلحن جبليّ
يجبر السقائين أنْ يرفعوا
سحر البيع
ساقية
تحتضن قمرا يسبح عاريا
تمشي به على كتفيها
مصحوبا بالتغاريد
زغرد ... زغرد ...
ها وصلنا لأرض لا زغاريد
....
تلك حكاية في الزمن القديم
أمّا و القمر لا بيت لمفتاحه
لا قرْبة لخرائطه
لا أرض ليدفن أناه كي يعودها
كل عيد
أما و القمر بمصباح زيت لا
يضيء ليلة
فالساقية تدقّ في أول مخيم
نهاية رحلتها
لم تعد ترْعى مياهها
لم تعدْ تشدو لرعاة غادروا للغياب
أو غادروا لآفاق رعويّ جديد
......
ظلّ سقاء يحتكر سحر الماء

■ المهدي عثمان
شاعر تونسي

المُثقلُ بالرْمل

يَا رَبَاوِي..
يَا هَذَا الرَّجُلُ المُثْقَلُ بِالرَّمْلْ
وَالمُتَنَقِّلُ مِنْ هَذَا الظِّل
إِلَى ذَاكَ الظِّل
كُنْتُ تُشْقِ دَيَاجِيرِي
وَتُطَارِدُ فِي الحَقْلِ عَصَافِيرِي
وَتَتِيهُ مَعِي بَيْنَ دُرُوبِ جُنُونِي
أَرْجُوكْ..
تَنَحَّ بَعِيداً عَنِّي
إِنِّي
سَأُعَانِقُ بِالمِصْبَاحِ المُبْتَلّْ
امْرَأَةً بَيْنَ ذِرَاعَيْهَا اخْضَرَاوَيْنِ
حَدِيثِي كُلْ
فَتَنَحَّ بَعِيداً يَا هَذَا المُثْقَلُ بِالرَّمْلْ

■ محمد علي الرباوي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وصية طائر الفينيق

في المرآة
وكالقبلة الشاردة
في اشتهائه،
كان طائر الفينيق
من رماده ينبعث،
يبوح بسره المكنون
على الظلال المائلة،
يرتشف الريح
بقايا من حلمه،
يسكن رحم الأرض النائحة.

في المرآة
يحمل ذكريات مثقوبة،
يبدل أسارير محياه
وبهداة المساء
يقول:
هي الحرب قد تطول
بين الكبوات،
والرماد الهارب سهوا
من جذوته،
سأفتح قلبي للمطر
ولطبول الريح...
لأكتب مرثية لشهداء بابل
غزة.. أو وهران،
وأنصب للتائهين كمينا
وأعود لصباي
أنا الطائر السرمدي،
نشيدي يحمله الرعاة
والنيازك التي أحييت
استوطنت هودج الذكرى ...
وقصائدي اليتيمة
فرت من الكتب الصفراء
خطت نحو سدود الرغبة
وصارت غيمة،
أنا الطائر الرمادي
يترصدني الجند،
ليصاصون
ماسحو الأحذية..
ثم أموت،
وحين تدور الكأس
تشتعل الرغبة،
يوقدني صوت رامبو
براءة طرفة
دم لوركا
و رفيف فراشات الفجر...
الثكلى.
هل أستريح يوما ...
و الرماد يمنحني الحياة
فيئ الأرض يظللني ساعة
و يقدمني قربانا
لسماء من يباب
أنا الطائر الوحيد
قامات النخل شاهدة على رؤاي
وأنا سليل هذا الوطن
سليل مواكب الموتى
والمدن المصابة بالبرص
هل أموت؟
وأمنح الوطن شكل ذكرى
أنا الطائر المتيم
بعشق الموت
والموت صباي ...،
حين أرتشف قلق الأرض
تزهر في المقل كؤوس الأحبة
وتفتح لي قبوا من هباء،
هل أركض في دروب المدينة
المحنطة بصهد الفصول...
وأغتال في صدري جذوة الشعر؟
أنا الطائر الرمادي
أسير عاريا
كالقصائد الداعرة
وأعد النوارس العذراء
التي احترقت
والأمواج الشاردة
حارس المقبرة الحزين،
يراودني بصمت،
يقرأ قصائد ابن الرومي
ومن رحم القصيدة ينسج
قمصا من فراغ
ويؤجل موتي....،
فاذن هذا الرماد الرمادي
فاذن هذا الرماد...
سره المكنون
في كف عراف
دميه الموت في خوذة جندي
يعشق عناكب الليل،
والنجوم التي اكتوت
بصهيل النشيد,
أنا الطائر الموله
بسلالة السندباد
رحلته الأخيرة
النساء اللواتي أحببن،
السماء التي أمدته
طائر الرخ،
المدن التي سقطت
مساء
واقتسم الغنيمة الرعاع
تحت أحذية جند هولاكو.
أنا الطائر الرمادي

لإله الشمس أنشد أغنية
على سهول الهند
وعلى ضفاف فينيقيا أموت
وأنفض عن جناحيْ الرماد
حين تشرق الشمس...
فسلام علي
حين أموت لحظة
ثم أبعث حيا...

■ حسن الرموتي

الرّادار

كانوا يلعبون بنشوة كبيرة، و بشوق رائع. يتحركون ويجرون من مكان إلى مكان آخر، ويتبادلون الحديث بلغتهم المحلية الجميلة والسريعة في وتيرة خروجها إلى هذا الوجود البدوي الأنيق. منهم من يجري خلف الكرة الحمراء والمثقوبة من بقع كثيرة، ومنهم من يطارد في حقل أخضر سرب الفراشات الملونة ضاحكا ومتمتعا وسعيدا، ومنهم أيضا من آثر القفز على الحبل، ومجموعة من الأطفال الآخرين اختارت زاوية تحت ظل شجرة التين الضخمة، يقرأن جالسين وعيونهم الصغيرة مشدودة إلى كتب مفتوحة على حصى الأرض.

الجبل يبدو كناطحة سحاب هائلة. البرد القارص في هذه المنطقة يجعل مياه الآبار تكسوها قشرة من الجليد كل صباح باكر. هذا ما صرح لي به أحد السكان. عالم قطبي وأشبه بالمتوحش.

لقد كان هؤلاء الأطفال بقاماتهم المتشابهة والنحيلة، كما لو كانت قامات القصب اليابس، كباقي أطفال العالم، حين توقفت في وسطهم شاحنة كبيرة مرعبة، و وزعتهم ذرات في ساحتهم الواسعة، رغم ضيقها الواضح للعيان. كانت الشاحنة محملة بأشياء غريبة لم يسبق لهم أن رأوها في حياتهم. فكفوا عن اللعب والجري والقفز والمطاردة والقراءة مندهشين، فشكلوا كتلة كبرى أمام جذع شجرة التين المورقة، حيث كان معلمهم واقفا مسمرا في مكانه، تهاجم مخيلته عشرات الأسئلة المحرقة والمحيرة.

كانت عيونهم جاحظة تبحث وتنتظر ماذا سيحدث بعد لحظات من الآن، وفي قلب أعز مكان إلى نفوسهم، لأنهم طالما شدهم الحنين القوي إلى أن تكون لديهم ذات يوم ساحة واسعة منتقاة من الصخور المزروعة فيها، والتي لم ينفع معها جهدهم الضئيل، ساحة يحسون أنها لهم وحدهم، لا يمر منها الناس والحيوانات.. كجميع ساحات أطفال الدنيا في كل المدارس.

لما انتهى العمال من إنزال تلك الأشياء الكبيرة الحجم، وكثير من الأدوات والآليات الضخمة، تحركت الشاحنة بهديرها المزعج، مخلفة وراءها غبارا كثيفا، عائدة إلى الطريق المحفورة وابتلاع منعرجات هذا الجبل الممتد الأطراف.

بعد وقت وجيز، انتصبت خيمة كبيرة في وسط ساحة المدرسة، لتكون مقرا للقادمين الجدد.. هؤلاء الذين جاؤوا فجأة لزراعة رادار الهاتف – هذا ما قاله أحد العمال للمعلم حين سأله هذا الأخير –

صار المكان مملوءا بحشود من البشر. ينظرون بعيون فيها حسرة وبهجة في نفس الوقت. بعد لحظة، نزل رجل مسن يرتدي جلباب صوفي من سيارته الصغيرة، وبخطوات ثابتة وبكثير من الثقة في النفس، صعد إلى تل أرضي صغير بالقرب من الشجرة الكبيرة، ونحنح قبل أن يخاطب جمهور الناس الواقفين أمامه بكلمات مرتبكة، حيى فيها السلطة الحاضرة، ثم نوه بجهود الدولة التي تسهر على راحة المواطنين بفك قهر العزلة عليهم، وذلك بجعلهم مرتبطين اليوم بشبكة الهاتف مثل المدن..، و قال في نهاية خطابه:

– ها نحن اليوم سنضع الرادار رهن حاجياتكم، الذي سيخدمنا..، ويخدمكم من حيث الاتصال مع ذويكم وأقاربكم في خارج الوطن.. وفي القريب العاجل بحول الله، سنشرع في تعبيد الطريق بالزفت الممتاز..

وفي هذه الأثناء ارتفع صوت من بين الجمهور:

– والضوء؟ متى سيحين وقته؟؟

تابع «الرئيس» كلامه، بعد أن استرجع أنفاسه وتصنع الصلابة والجدية:

– نعم، كما يقول المثل نقطة وراء نقطة يمكن للوادي أن يملأ بالماء، لهذا بدأنا بالرادار وسنشرع في إنجاز الطريق ثم يأتي دور الضوء بعد ذلك.. لكل مقام مقال.

فتعالت الصيحات، وطارت الزغاريد في سماء الساحة دون أن يعلم مصدرها، و كثر التصفيق، فأعلن رسميا إقامة الرادار في ساحة مدرسة الأطفال..

اقترب تلميذ من معلمه، الذي ظل واقفا يبحث بذهنه عن شرارة معنى محدد لكل هذه المشاهد المتقنة الصنع، و التي انبثقت فجأة بلا موعد ينكر..

قال التلميذ و نظراته مركزة على الكرة بين يديه:

– أستاذي، أين سنلعب الكرة في الاستراحة؟

– ..

لم ينبس الأستاذ بحرف واحد، لأنه لم يفهم بعد ماذا يجري أمامه..

قال تلميذ آخر :

– هل سنبقى، يا أستاذ، في القسم دائما نقرأ فقط بدون استراحة وبدون لعب..؟

قال تلميذ ثالث :

– لماذا يا أستاذ وضعوا الرادار في ساحتنا؟

أجابه المعلم بنبرة بطيئة:

– اسألوا آباءكم.. إنهم هم الذين يملكون الإجابة الصحيحة.

■ محمد بقوح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سَمّورَة و الشّقْراء

أطلقت على صحبنا هذه التسمية، أي «سَمّورَة» لأنه لم يكن شديد السواد، ناصعه، ولا شديد البياض خالصه، وإنّما كانت سحنته تقع بينَ هذا وذاك. و لهذا السبب بالذات، سبب دكنة بشرته، وميلها إلى طعم ولون، «نسْكَفيه» من ناحية، ولمعانها البرونزي الجذاب، من جهة أخرى، وقع الاتفاق الضمني، بنعته بهذا الإسم، اللقب، «سَمّورَة».

لقد كان سَمّورَة، شابّا، ذا جمال رجولي أخاذ، إلا إنه بحكم الظروف، جاء فقيرا، إلى الوجود، ولما يزل. لم يكن له من تكوين اجتماعي، شهادة مدرسية، ولا من حرفة، سوى التسكع في ربوع المدينة ليل، نهار. لقد كان يجول ويتجول في جيوبها، أي المدينة، طولا وعرضا، لغاية ما يحاذي شاطئ البحر، ثم يقفل راجعا إلى نقطة البداية. لقد كانت حياته كلها متجمعة، وملخصة في هذا التجوال، والتَسَيُّح الوجودي. وانطلاقا من هذه المقدمة التعريفية، يمكننا الآن، أن نحدثكم عن قصته، بل روايته، مع الساحر الشقراء، التي كان يناديها ب «للاّ زعيرو».

لقد كان يومها صيفا، وكان الليل قد تأخر، وبعده يلمع تحت ضياء زرقة السماء الدافئة. وكان ممر النخيل، المؤدي إلى مدخل شاطئ المدينة، يقع مابين العتمة وانعكاس أنواع المحلات، وواجهات الفنادق اللامعة. وكان قد بدأ يتخفف، أي الممر النخلي، من كثرة الأوادم السارحة فيه ذهابا وإيابا. وكان سَمّورة في هذه الأثناء، يمشي الهوينى صدفة، كما تمشي الوجى الوحل، على مقربة بضعة أمتار مغربية، خلف سيدة شقراء، من الصنف الأوربي. ونذكر بأنه شاب، لم يتجاوز العشرين من عمره، يلبس ثيابا، لا علاقة لها بالنظافة المدنية، بل وحتى البشرية. وباختصار، ثيابا رثة، متعفنة، ومرقعة. إلا أن جمال وجهه، وبقية هيأته الذّكورية، كانت تحجب عن الناظرين إليه، عيوبا كهذه. ونذكر أيضا، أنه لحسن حظه، لم يكن لا بالغبي، ولا بالذكي. وكان مجمل محصول ثقافته الإنسانية، بالإضافة إلى لغته العربية الأم، بضعة جمل فرنسية من هناك، وإسبانية من هناك، وأخرى إنجليزية، من ناحية ثالثة. وكان يمشي خلف الأجنبية الشقراء، حين توقفت هذه الأخيرة فجأة، لتولع سيجارتها، ولم ينتبه سَمّورة، إلا وهو بين يديها. وقد أسقط عفوا، سيجارتها، كما ولاعتها الفضّيّة. وانحنى ليلتقط لها بضاعتها، وناولها إياها، ولم ينبس ببنت شفة، ولم يعتذر. ومن جهتها هي، أدركت بأن الحادثة، لم تكن مقصودة، وشكرته على صنيعه إلاّ ... إلاّ أنها، بقيت عالقة بوجهه السّموري الخاطف. وظل كلاهما كذلك، كل منهما، يتمرى في وجه صاحبه: هو في جمال وجهها الفاتن، وهي في سمرته الرجولية الساحرة. ونطقت بالكلمة الوحيدة، التي كانت بداية القصة:

– كافيه؟

وأجابها:

– كافيه..!

وتابعا المشوار معا، تحت جنح الليل الأخضر، في اتجاه نهاية الممر النخلي، والسكينة ثالثتهما. وسارا، لغاية ما وصلا، إلى نهاية الممر، حين بعث البحر من بعيد، في وجهيهما، كلوحة إلهية، نسمة متقنة الصنع. وصلا إلى حيث بداية الكثبان الرملية، الفاصلة ما بين هذا العالم، المسكون بالبشر، وضوضائهم، وذاك المأهول، بمخلوقات لا مرئية. وبلا عفوية مطلقة، صعدت يدها اليمنى لتستريح في يده اليسرى، وفهم من لغة يدها أن:

– خذني معك إلى آخر حدود الدنيا.

وشد سمّورة على يدها بحرارة، وراح قاطعا بها، كل الحدود الكثبانية، لغاية ما تواجدا، وجها لوجه، مع البحر الغافي، وموسيقى أمواجه الناعمة. وجلسا معا، على الرمال الندية، واستدار سمّورة في وجهها، وقال لها:

– للا زعيرو...!

وأجابته سائلة:

– وأنت؟

وأجابها:

– سمّورة.

وانتهى الكلام، ورفع القلم البياني، ونطق الفعل العشقي، وراحا معا في عناق غرامي عنيف، ودخل كلاهما في لباس الآخر. وأكل سمورة من جمال عشيقته الشقراء،ما أكل. وأكلت بدورها، من جماله ما طاب لها. وقدم الفجر، وعقبه طلوع الشمس، فالصباح، فالظهر، فالإمساء، وهما، ما زالا حول مائدة الجماع. وبعد ثلاثة أيام بلياليها معا، لم يفارق أحد منهما الآخر، إذا بالشقراء تعود من دوختها، متذكرة موعد رجوعها إلى بلدها الأوربي. خرجت مُنْسَلّة من لباسه، كتبت له عنوانها على قصاصة ورق، وقالت له:

–كاتبني.. هذاعنواني..

وانصرفت.

وظل صاحبنا عاريا، إلاّ من عطور عشيقته، ولم يحرك ساكنا، ولم يجر خلفها، ولم يحدث أية ضجة عربية تذكر. بل اكتفى بالنظر إليها، وهي منصرفة، لغاية ما غيبتها الكثبان.

وبعد بضعة أيام وحدوية، انتبه صاحبنا، لقَدَرِه المحكوم عليه بالموت سلفا، بهذا البلد، فأسرع إلى مكاتبة عشيقته، طالبا منها، رغبته الملحة، تلك التي تَموء، مواءً شديدا، في حب الاجتماع بها، ببلدها الديمقراطي الأشقر. وشاءت الأقدار، أن تفكرت الأنثى، في قدر ذكرها البدائي، وتصورت، مغامرة همجية عنيفة، على غرار مغامرات (طَرْزان)، فكاتبته جوابا، قائلة له:» تعال .. ! إنني أحترق». وقدم المهاجر الشبقي، متجاوزا لكل حدود البشرية، والجمركية المصطنعة، وتلقى بأمنيته الشقراء، وعانقها، وحلف لها بعبودية الزواج. إلا أنها لم تتسرع، لم ترد على سؤاله، ولم تتهرب، من أي إغراء ذكوري. قلنا ذكوري، في بلد اختلطت فيه الأجناس، واختلطت فيه الجينات، كما كل الأحلام المتوقعة، والمدروسة قوالبها سلفا. وصل بطلنا إلى المطار، وعانقته الأنثى المفلسة أنوثتها، لغاية ما خيل للرأي الرومانسي العام، والواقع صدفة من حولهما، في هذا المكان، المتطلع بإفلاسه الروحي، من حولها، بأن معجزة الحب البشري، الكوني، قد حصلت فعلا، في تلاقي هذين المخلوقين. وتحت بصيص، العيون البراقة دهشتها، حملته الأنثى بين أحضانها، ليستفيقا معا، وهو بعده، لعبة (مونيكيّة) بين يديها، في سرير مخملي ديمقراطي. واستدرجته، واستدرجها. ولاعبته، ولاعبها. ونهضت صباح ذات يوم، متجهة لعملها، وبقي صاحبنا نائما. وعادت من العمل، بشقرتها الفاتنة، وصاحبنا ما يزال في آفاق السرير. ووقع الزلزال الشبقي، وجاهد صاحبنا، بكل ما يحمل الجهاد من معنى، على جغرافية جسدها الظامئ. وانطفأ المساء، وعاد البرد الشتائي إلى قساوته، فراحت العذراء إلى عملها، وبقي سمورة، متمددا في خيمة السرير. وتكررت الحالة لبضعة أشهر، ففطنت الشقراء، وراحت عند صديقتها المغربية متسائلة. سألتها عن شاب أسمر، يركبها كفارس متوحش، إلا أنه، لا شيء له، سوى آلته الذّكورية، وراحة بال عجيبة، في ربوع السرير. و أجابتها صديقتها المغربية العزيزة عليها:» إنه يريد أوراقك». ومن لحظتها، تجاهلت الشقراء الغربية، سيد فراشها وتجاهلته، وتنازلت عنه، وتركته فريسة لكل التحقيقات البوليسية، الباحثة عن السُّمر (الحَرّاكة)، المتجولة على أراضيها، بلا أوراق.

و هو من جهته، كأي مغامر بعضوه التناسلي، لم يفهم بأن المسالة العشقية، هي، قبل كل شيء، في هذا البلد الملبد بالغيوم، مسألة عمل، ومحاربة قساوة، وواقع مادي، لا يرحم، ولا يغني من جوع.

وسقط الظلام، ووجد صاحبنا نفسه، على قارعة الطريق. واستقبل الغائب المجهول. وراح متنقلا، مختفيا،من هنا وهناك. وراح متسولا وبائعا نفسه، بأرخص الأثمان. وحين لم يشتره أحد. فطن لإنسانه المُسْتَذَلّ. فطن للعبة التاريخية المتواطئة عليه. فطن لكل هذا، وللآتي المغامر على إنسانه. حينها، رأى في ما يرى الرائي، و كأن سلما فضيا قد أنزل عليه، من السماء السابعة. وأنه قد نودي به مهديا منتظرا للقادم الآتي. فتوكل على فعل الوحدانية، وركب أنين الأنانية، وفجرها في حبه لله، وكأنها وردة حبلى كالدهان. وللحظة، استيقظ صاحبنا، من حلمه مذعورا، ومسرورا في آن، ورأى فيما يرى الرائي المسلم، صوامع قد حكم عليها بالإعدام. ورأى حجابا نوريا نقيا، قد حكم عليه بالإعدام. ورأى فيما يرى الرائي، بأنه قد أصبح، أقل من إنسان. حينها فقط، تذكر صاحبنا، غرام الشموس، والظلال المغربية. تذكر خرير السواقي، وطبيعة الإنسان، فرمى بأحلام الشقراء عرض الحائط. ورمى، بكل ما تحمل أوربا من تجارة، وبورصات وغلمان مذهبة، ورياء. وعاد إلى جبال بلده، صاعدا، فصاعدا، حبا في تراب البلد، في خمرة السماء الزرقاء، وحب الله بكل مكان. وحين وصل إلى قمة الأماني، قاب قوسين أو أدنى، من فردوس الحواري والجنان، مد يديه، إلى سماء زرقاء، جد قريبة، في أشهى ما لذ به المكان، وإذا بها، تقطف ما شاء لها أن تقطف، من عناقيد عنب شهوة الزمان، وعنفوان اللاّزمان، وبضعة أنجم أبدية.

-انتهت-

■ فؤاد اليزيد السني-
بروكسيل –بلجيكا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الطعام

قولي بسم الله المعين ثم ابدئي. سيدور الرحى بتململ قبل أن تنطلق في غناء غير منقطع ومصحوب بعزف متناغم لحبات المطر على أسقف القصديري. بيمناك أضيفي مزيدا من الحَبّ وواصلي بيسراك الحركة الشبه دائرية مستعينة بيد الرحى وتابعي تحول الحبِّ إلى دقيق.

دندني إذا أردت أغنية عن حمامة سافرت ولم تعد. تذكري مواسم جني التين واللوز.

انظري خلف الباب الموارب، استكشفي شكل المطر الذي يتجمع سيولا حاجًا إلى البحر الذي إذ تسمعين صخبه الهادر، تتذكرين علو موجاته الشاهق فتخافين قليلا.

أضيفي مزيدا من حبات القمح، اتركيها تسترسل بين يديك كحبات لؤلؤ هاربة من جيد امرأة لم تكونيها يوما.

أغمضي عينيك قليلا، تذكري المطر الذي يتحول في الأيام الأشد برودة إلى قطع قطنية تكسي الأرض ببياض يشبه بياض شعرك الآن. تذكري الجبال المصرة على البقاء هناك، الجبال التي حفرت تجاعيدا على وجهك الهادئ و على يديك الخيرتين .. تفتقدينها أو تفتقدك، لا فرق ..

هل تسمعين خوار البقرة «الرئيسة» يعلن عن مغامرة أخرى؟ أوقفي غناء الرحى و أسرعي تحت سيول المطر باحثة عن قطيع البقر أعيديه إلى الحظيرة. ربتي على «الرئيسة» وخاطبيها كصديقة قديمة: «أما اكتفيت من المشاغبة؟»

عودي إلى الرحى وحبات القمح وعزف المطر على سقف القصدير، غني من جديد عن جبل ظل هناك محميا برجال بلاد وجدك عثمان، الوليُّ الصالح الذي يرعاك أينما كنت.

إذ يفرغ كيس القمح ويتوقف الرحى عن الغناء، اجمعي الطحين وغربليه: الدقيق والنخالة التي ستقدمينها «للرئيسة» وباقي قطيع البقر. حين تعودين إلى البيت، افردي رجليك حول طبق الحصير ووسط كومة الدقيق صبي قليلا من الماء المملح، ثم بيديك الجميلتين ذات الأصابع الرفيعة حركي الخليط بنعومة. لا تلتفتي صوب القطة المنهمكة بنقل صغارها إلى صالون الضيوف حيث الفراش أنعم وأدفأ. ستضحكين وأنت تعيدين صغارها إلى مربع الكرتون الذي فرشته بقليل من الصوف علّ الأمّ الجديدة ترضى به بيتا.

أضيفي قليلا من الماء واستمري بذات الحركات الناعمة والدائرية، إبرمي الدقيق ليتحول إلى حبات الطعام.. تمهلي وداعبي الخليط بنعومة، تأكدي من تجانسه، غني إذا شئت أغنيتك الحزينة عن الرحيل والحرب ثم ذوقي الحبات الطرية، فإذا ما داطعمها محايدا رشّي قليلا من الملح قبل أن تنهي إعداد الطعام بحركة سريعة وخفيفة.

أمامك المجمار يدفئ ذكرياتك، يذيب الثلج الجاثم على بابك. أضيفي قطعة فحم إليه وانتظري أن يغلي الماء قبل أن تضعي الطعام في الكسكاس، غطيه بقطعة قماش واتركيه يطبخ.

تموء القطة معترضة بينما تعيدين صغارها إلى الصندوق المخصص لهم تحت الدرج، تلتحق بهم دون عجلة، تصمت صراخهم بتسليمهم أثداءها ثم تتابع خطواتك و أنت تلقين نظرة على الطعام ثم وأنت تضعين أمامها صحنا مليئا بالحليب، تتجاهله قليلا ثم إذ تديرين ظهرك، تلتهمه بشره.

تجلبين الرايب تسحبين قليلا من أعلاه وتقدمينه في كأس ومع ملعقة لطفلة تنتظرك بصمت. تصبين الباقي في إناء كبير وتبدئين مخضه، فتذهب يدك وتعود في حركة لا تتوقف. تتذكرين الحليب الآخر، حليب الماعز، الأشهى والألذ في أمسيات الشتاء الطويل، حين كانت تمطر بوابل من القنابل من «المورو» الإسبان، فتلجئين وباقي أهلك إلى جبال أخرى لا تحملون غير رغبة بالبقاء على قيد الحياة وإذا أمكن، معا.

توقفي عن هز الإناء، افتحي الغطاء وإذا ما وجدت عليه آثار بداية تشكل الزبدة، أضيفي إليه قليلا من الماء الدافئ، أغلقيه ثم عاودي حركة الهز. أبعدي الطفلة عن المجمار كي لا تحترق، اشغليها ببرتقالتين وغني لها عن بنت السلطان التي تحولت إلى حمامة.

صبي الطعام في إناء ثم أضيفي إليه بعض الماء البارد، خلطيه جيدا ثم أعيديه للكسكاس ليكتمل طهيه.

امخضي اللبن، واستمر يديك بالذهاب والإياب. أفسحي مجالا للقطة التي أتت باحثة عن الدفء بجانب المجمار. شاهديها تتجاهل مناوشة الطفلة بصبر لا متناه. هي تشبهك قليلا، مثلك يحبها الأطفال وتحبهم، مثلك هي متعبة لكنها لا تئن لأنها مسكونة بالصبر.

وقد جهز اللبن وعزلت عنه الزبدة، ارتاحي قليلا. تناولي كأس لبن مع بعض التين واروي للطفلة الصامتة قصة عن أرنب كان يرقص لأسد يفتح عينا ويغمض أخرى. ثم فرغي الطعام في إناء واسع واتركيه يبرد قليلا.

ها قد جهزت وجبة الطعام واللبن، أو «سيكوك». تعلمين كم يحبها أحفادك.

وحدك تمتلكين صبر إعدادها. وحدك تمتلكين سحر إعدادها..

■ فاطمة الزهراء الرغيوي

إنتظار

وقفت المرأة قبالة البحر تنظر إلى الأفق
والدموع تنسكب من عينيها،
تنتظر عودة المركب الذي يقل زوجها..
في حين كان الطفل يرسم قاربا على الرمل..
تتقدم الأمواج..
تخرج لسانها..
تبتلع المركب الذي رسمه الطفل..

صندوق الإقتراع

على الجدار، بالإطارات المخصصة،
كانت ملصقات لمترشحين ..
ابتسامات.. سير حياة باذخة.. برامج واعدة..
شاحبة اللون، دخلت المخدع تحمل رضيعا وأوراقا بألوان مختلفة..
أخرجت من محفظتها اليدوية سكينا..
شقت صدرها..
أخرجت قلبها..
وضعته في الصندوق الزجاجي..
ضمت رضيعها إلى صدرها..
غادرت القاعة.

ربيع العمر

طفق يقرأ أوراق مذكرات حياته..
عند كل صفحة جديدة تعلو وجهه ابتسامة طفولية..
عند محطة ربيع العمر توقف..
احمرت وجنتاه..
من درج مكتبه أخرج ممحاة..
محا كلمات وفقرات..
تابع قراءته..

■ البشير الأزمي

مدن حافية الأقدام

أحفر في النور قبرا
أدفن فيه رفات الماء
أواري خلف تراب الغيوم
جثث الصبح الباهت
عند تخوم أسوار المساء
في غفلة السماء
تتجول
مدن حافية الأقدام
في وحل الوقت
عبث
يرقص على جبل النار
خلف جدر الخوف المجوفة
عناقيد ليل فاشي
تحبس أنفاس الحب
في قنينة من عطر الموت
على شفى حفرة
من مدن تشتعل اليأس
لا فرق بين أقداح الأمل والألم
بعيدا عن صداع جحيم الفردوس السفلي
أقتطع من صفيح حقول الصمت
غصنا من شجر التيه
أنأى إلى حين
عن مدن حافية الأقدام
في مراعي السماء الذهبية
تجدني شاردة
أبحث عن لبن شجيرات الكرم
وبعض من عطر الردة
أبعثر جدائله المرصعة بنمسق اللذات
فوق جناح الليل
أعنف عرش الخوف من الحب
عند بريق قيام السحر
يتداعى السرمد في كحل الليل
يحمل تمرده الماورائي
في حقيبة اللاشيء
يركض
المرغوب في اتجاه المشتهى
تحت عباءة رجم الحيرة
تتهافت كل سنن الحقيقة
في دساتير الوجع المتغطرس
يبحث عن قيامة نسيان
يصرخ صورته في مرآة الرب...
أنا..نرجس
جرح سماوي
يقطر
نشيدا دنيويا
من وليمة لذة مقدسة
ترعى في مضاجع السوسن
طهارة متعة إباحية
تلملم
أقراص تفاحا بريا
يعتصم بحبل الحب
يعتصر
نبيذا
بنكهة شهوة خرافية
ينحت
من عراجين غابات الماء
قبلة بركان
ينثر حمم حرية

■ سلمى بالحاج(تونس)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شذرات

أقواس الصباح و المساء

■ أحمد القصوار

2 / 1

1- في لحظة الاكتواء بنار العري الباذخ لحقيقة الحياة، يصير الفراغ عامرا حد الزحمة.

2- أن تكتب ليس هو تسويد شكوى تلعن العالم، بل أن تضع ذاتك وسط خريطة العالم مدعيا تخليد حروفك وجملك ونصوصك.

3- تكون الولادة ولادة في صباحات الربيع والصيف المشرقة. في كل صباح يعلن الوجود عن وجوده المتجدد. الصباح هو ضحكة الوجود في وجوهنا البليدة.

4- حين نعلن الانتماء إلى الكون، نحس بشساعة الوجود وتفاهة وجودنا الصغير. حين نعلن الانتماء لأنفسنا، يضيق تنفسنا ونموت اختناقا.

5- ابحث عن ذلك الشيء الذي بضياعه يضيع معنى وجودك. في الطريق ستسقط الكثير من الطفيليات التي تشغلك عما هو أهم.

6- استمع إلى الموسيقى، شاهد شريطا سينمائيا.. بالتأكيد ستضيف إلى حياتك دقائق ولحظات قد تقتل بعضا من الموت القادم عاجلا أو آجلا.

7- حينما نقرأ رواية أو قصيدة جميلة، حينما نقرأ كتابا كاشفا ومبهرا في إضاءاته وتعرياته، نشعر بالارتواء.. ألا تجعل القراءة الممتعة من كل قارئ حيا؟ القراءة ماء زلال وعنب يروي ظمأ العقول والأفئدة.

8- اسلك طريقك، لا تتبع مسالك الآخرين فهم مارسوا حرية الاختيار.
اختر طريقك لوحدك، فوحدك من سيمشي، ووحدك من يصل إلى نهاية الاختيار.

9- ليس الصبر هو السكوت عن الحقيقة. الصبر هو إدراك تعقيد الأشياء وانتظار ساعة الحقيقة المنتظرة.

10- قد يكون في أعشاب الطريق الموحشة ألفة ولين لا نجده في حرير الطرق المعبدة. احذروا الطرق اليسيرة والسهلة، ففي سلكها يخيم موت مختبئ خلف الوضوح الخداع !

11- كلما اشتدت ظلمة الأشياء والأحداث، كلما اقتربنا من نورها ووضوحها المتواري! كلما يبرز وضوح الأشياء، كلما ابتدعنا من حقيقتها وبهائها. ألم يقل أحدهم إن الوضوح يحجب الرؤية؟!

12- احذر الإقامة في المناطق المنخفضة. ستيجرفك سيول الأعالي وتحجب عنك رؤية المحيط. كن كالصقور الجارحة رفيقا للسماء والمرتفعات التي تقربك من مطلق ذاتك، ومن الكون.

13- إذا اشتدت ظلمة حياتك، اذهب إلى السينما أو المسرح. بعد خروجك منهما، سترى ما لم تكن تراه قبل دخولك. لن تزول الظلمة تماما، لكنها ستصير أقوى على رفع تحديها.

14- حيث تخال الفراغ والموت، ثمة حياة معقدة بعيدة عن مخيلتك وكسلك الفكري. أليست هناك شعوب وقبائل تسكن أعالي الهمالايا وسيبريا والصحراء الكبرى والقطب الشمالي؟

15- في كل قصيدة معانقة لحقيقة الكون ومقاربة لتعقيده الخلاق. ما أعلم الشعر وما أجهل كثير من العلم!

16- ابحث عن علاج أمراض الحياة عند الأدباء والفلاسفة، فلقد كانوا وسيظلون دائما أطباء الروح والوجدان وخبراء الحياة العالمين بتقلباتها وسبل سلك مساراتها.

2 / 2

1- يردد المتصوفة أنه إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة. يمكن أن نقيس عليها ونقول إذا اتسعت الخرابات، ضاعت العبارة.

2- لا يكفي تهويل الأمور. يجب تحويلها على قدر الاستطاعة، ففي الفعل تكمن مملكة التغيير ويتجلى صبح المستقبل.

3- كم هي جميلة تلك العبارة التي كان يرددها المذيع المبدع أحمد الريفي على أمواج إذاعة مراكش:... يا أيها الإنسان أنت ما تشاء، نعم. الإنسان ما يشاء هو، لا ما تشاءه الأقدار فقط.

4- لماذا استحدث الإنسان النوم بعد الظهيرة واستحسنه! لابد أن عادة أحد أجدادنا الكسالى هي التي صارت تقليدا يبين حسناته حتى العلماء!

5- لا يتبقى للإنسان في أوقات الشدة سوى استحضار أحلام وذكريات الطفولة. فيها قد يجد الأجوبة على أسئلته المحيرة والذخيرة المعينة على صعاب الطريق الوعرة للحياة.

6- كانت مساءات المدن العتيقة تؤثث بالحكي والفرجة الحية بواسطة «الحلقة». أما اليوم، فإنها في أحسن الحالات تؤثث بالتجوال الكسول في السويقات والشوارع.

7- عندما نفكر في أوضاع الأفراد والجماعات بلغة الفيزياء والبيولوجيا، يتبين لنا إلى أي حد لا نشكل سوى ذرات صغيرة متفاعلة داخل كوننا الفسيح.

8- أهم وسيلة يُسيطر بها على الأفراد والجماعات هي التحكم في تفكيرهم وأنظمة قيمهم. بعدها لن تقوم قائمة الشيء خارج السيطرة. فالكل يحظى بالتغطية الشاملة.

9- «أليست القصص الجميلة هي تلك التي تجعلنا نتوقف في الوسط؟» (المهبول، ص 46). بلى، ذلك أن بلوغ النهايات السعيدة والمتوقعة نفاق يخالف تعقيد الحياة ويقتل المتخيل ويعقم الإبداع.

10- كلما ابتعدت عن الحشد، كلما اقتربت من إدراك اللغة السرية التي تشرح انصهارهم وسعادتهم الوهمية.

11- لماذا يخشى الإنسان الخروج من ركب القطيع؟ لماذا يحس بالعزلة حينما يبتعدوا عنه أو يلتفت دون أن يراه؟

12- كلما كثرت المظلات، كلما كنت عرضة للمطر الذي يبلل جميع ثيابك، وقد تصاب بالزكام الوجودي المزمن.

13- عندما يتزوج العروسان، يدعوهم الأقارب إلى إنجاب مولود يدخل البهجة على حياتهما. عندما، يزداد الوليد، تتم دعوة الوالدين إلى إنجاب مولود ثان يؤنس الأول.. تلك هي نسبية المبررات الاجتماعية، وخطورة إسقاط حاجات ورغبات الآخرين على حاجات ورغبات الفرد أو الزوج le couple.

14- كلما زاد الخوف من المستقبل،كلما تقوى حب الامتلاك ـــ التملك.

15- صدق من قال إنه يجب البحث عن المال عند الفقراء، فوحدهم اليوم من يدفعون الضرائب الثقيلة، ووحدهم من يعيرون بفقرهم المنتج لغنى الآخرين.

16- في سيادة حب المال والامتلاك خراب للبشرية، وفي الرغبة في قتل هذا الحب خراب مضاعف، لعل في حق التدخل في هذه السيادة يكمن الحل السحري لإحدى القضايا الإنسانية الخالدة.

كلام مباح

■ الزبير بن بوشتى

المعاهد الثقافية الفرنسية تحيد عن مسارها...

الثقافة كائن لا وطن له ولا انتماء. ما وجدت الثقافة إلا لتخدم الإنسان أينما كان. كانت ولا زالت مهد انطلاق الإنسانية لمعانقة معانيها السامية والمطلقة. ومن البديهي أن نعتبر أن ما تقوم به البعثات الثقافية في بلادنا، يندرج في إطار تقريب الشعوب من بعضها البعض وإشاعة ثقافة التسامح والانفتاح والاعتراف المتبادل فيما بينها. إلا أن هذه الأنشطة عندما يتم دعمها بأموال مغربية محض على حساب الأنشطة ذات الطابع المحلي الصرف والتي تحرم من هذا الدعم السخي، فإن الأمر يستلزم من أي مواطن ومثقف غيور رفع صوت الاحتجاج والتساؤل. كيف يعقل أن مهرجانا موسيقيا يسيره شخص أو شخصان بمزاجية انفرادية وبعقلية تجارية محض يستفيد من دعم المال الخاص والعام الوطنيين ويفرض بالمقابل بطاقة دخول هذه السهرات بأثمنة لا تستجيب ودخل المواطن المغربي؟

إن ما يحز في قلبي حقا هو هذا التراجع المهول لسياسة المعاهد الفرنسية عن القيم الإنسانية النبيلة التي أسست لها الثورة الفرنسية وبناها بناة كبار من كتاب وروائيين وفلاسفة ومسرحيين ورسامين وسينمائيين جعلونا ننبهر بالثقافة الفرنسية ونشد عليها بالنواجد كرافد من روافد الثقافة العالمية التي تخدم رقي الإنسان والإنسانية. فمنذ أن تولى السيد نيكولا ساركوزي رئاسة فرنسا تم تعيين مدراء ذوي سياسات تحن للزمن الكولونيالي بحيث إن نظرتهم للأسف لم تتخلص بعد من أن المغرب مستعمَرة فرنسية والمغاربة مجرد خدماتيون في البلاط السركوزي. ثم لاحظوا معي أن شعار المعاهد الفرنسية تغير مع مجيء ساركوزي وأصبح عوض شعارات لرسامين ومبدعين مغاربة أو فرنسيين لكل معهد الحرية في اختياره حسب ثقافة الجهة أو المدينة المتواجد بها، إلى شعار موحد يحمل الشعار الرسمي للجمهورية الفرنسية، وكأن ساركوزي يريد الرجوع بفرنسا إلى عهد الجمهوريات التوليتارية البائدة وبالتالي يعمل على إفراغ المعاهد الفرنسية من محتواها الثقافي والحضاري الراقي وجعلها ملحقات لسياسات الهيمنة والتوسع الفرنكوفونيين.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حوار

الشاعر محمد بنيس لـ«طنجة الأدبية»:

من حق الشاعر أن يكون حزبياً لكن عليه أن يتعرف على الحدود الموجودة بين الشعري فيه وبين الحزبي

محمد بنيس من الأصوات الشعرية التي ملأت سماء المغرب والوطن العربي بإيقاعات مغايرة واستثنائية للكتابة الشعرية، وزادت من بهاء «ديوان العرب».. حيث استطاع بدواوينه العديدة والثرية، أن يخلق فضاءات تخييلية وفنطازية، زحفت بالقارئ العربي إلى تخوم المعنى العميق، والمبنى الرشيق، والصورة المتمردة على التقليد والنمطية، والمستعيدة للجوهر والمفارقة الذكية.. وعموما فإن اختيارنا للقاء هذا الشاعر المتميز، واستضافته في هذا العدد، إنما استدعته لغته الشعرية الأنيقة، التي تجمع بين كثافة الدلالة، ونصاعة الصورة، وقوة الإحساس بالحياة والإنسان.

*- يصعب الحديث مع الشاعر محمد بنيس في غياب الشعر. لذا نأمل منكم بداية معرفة: ما علاقة محمد بنيس بالشعر؟ وكيف صنع بنيس لنفسه هوية شعرية - دون غيرها - للنظر إلى الحياة والإنسان والمجتمع؟

علاقتي بالشعر هي علاقتي بالحياة وبالمقاومة من أجل الحياة. ابتدأت هذه العلاقة منذ السنوات الأولى من التحاقي بالإعدادية، إذ أنني عندما قرأت الشاعر أبو القاسم الشابي وجبران أحسست بأن كتابتهما لصيقة بحياتي. ومن خلال شعرهما تعرفت على شعراء آخرين، فأصبحت مشدوداً إلى الشعر، ملازماً له. كنت أقرأ دون أن يكون في حسباني أني سأكتب الشعر ذات يوم، لأني كنت محباً للرياضيات، وكنت متفوقاً فيها. ثم الحياة لها دروبها المفاجئة. فكتبت القصيدة الأولى. لحظة من الدهشة واللذة الخالصتين. شيئاً فشيئاً أصبحت القصيدة أرفع ما أطمح إليه. وفيها عثرت على طريقي إلى اللقاء النقي والخالص بالإنسان وبالكون. لأجل ذلك أخذت أتعلم أبجدية الكتابة الشعرية، أعطيها كل الوقت، ولا أتسامح مع نفسي. تعلم جاء مع أسئلتي عن الشعر المغربي الحديث والثقافة المغربية الحديثة ومع السؤال عن المغرب وكيف يمكن الانخراط في حياة حديثة. آنذاك أدركت أن كتابة الشعر جدية وتتطلب الالتزام والتركيز والتثقيف والتفرغ والحرية الفردية والمغامرة، خارج أي شروط قسرية، أكانت اجتماعية أو أخلاقية أو دينية أو سياسية. أدركت أن الشعر مركزي في الحياة، وليس إضافة إلى شيء آخر، كالانتماء إلى حزب سياسي مثلا. القصيدة، من هنا، تكتفي بنفسها.

أعتقد أن مزيج ذلك هو ما دفعني لا إلى الكتابة والاكتفاء بها، بل جعلني دائم القلق والبحث عن معنى قصيدة يكتبها مغربي. فكتابة القصيدة، آنذاك في الستينيات، كانت تعني مجموعة من الأفعال التي ينتظرها كل مغربي متعلم في عمري. وفي كل مرحلة كان السؤال يزداد حدة بقدر تنوع معارفي. لكن هذا المنحى الخاص بالسؤال عن ما هو مغربي تلازم وسؤالي عن الشعر الحديث في العالم وعن الصلة بين الشعر والحداثة، أو بين الشعر والفكر، أو الشعر والفنون، أو الشعر والمجتمع والحرية. لا فصل بين هذا وذاك. من تعلم الشعر والمعارف والالتصاق بالحياة المغربية والإنسانية نشأت قصيدتي في فضاء يتجدد على الدوام.

*- هل تعتقدون أن الشعر، كأفق وموقف، قادر على مواجهة الحياة المعيشية بصعوباتها المادية؟ بمعنى آخر: كيف للشعر أن يكون ملجأ ومطلبا وحلما للمواطن البسيط المهموم بقضايا الأكل والشرب والسكن؟

لكل إنسان شعره الذي لا يفارقه. فالإنسان البسيط في مجتمعنا التقليدي شديد الصلة بالشعر. عندما نتأمل حياة الناس، أكانت في المدينة أم في القرية، نجد الشعر حاضراً بقوة في التحية وفي الحديث وفي تدبير شؤون الفرد والعائلة والجماعة. لكننا اليوم نعيش في مجتمع تنقطع فيه الصلة مع ذلك المجتمع التقليدي، حتى داخل القرية نفسها. قيم جديدة تغزو عالم الإنسان. وثقافة الإعلام تستحوذ على الخطابات. لذلك فإن وضعية الشعر صعبة في مجتمعنا الحديث. لا يتعلق الأمر بالإنسان البسيط وحده، بل بكل إنسان. إن هذا مشكل حقيقي يمس واقع الثقافة في حياتنا الاجتماعية، ويمكن أن نلاحظ ذلك في جميع الأوساط، حتى أوساط رجال التعليم. وأنا من الذين يؤمنون بأن الشعر مفيد للحياة الإنسانية بمعان متعددة، لا يختلف فيها فرد عن فرد آخر، مهما كانت الفروقات الاجتماعية أو الثقافية. ومن المؤسف أننا لا نستطيع اليوم توضيح أهمية الشعر في حياتنا لأن حياة الاستهلاك وثقافة الإعلام تجعل المهمة صعبة جدا، بخلاف ما كان عليه الأمر في مجتمعنا التقليدي، الذي لم يكن يفصل بين الحياة والشعر.

*- للسؤال السابق شق آخر، هو: كيف للشعر أن يقيم دولة الحق والقانون؟ بمعنى كيف يمكن للشعر أن يسيج فضاءنا اليومي والمستقبلي بقيم التعددية والاختلاف والتداول على السلطة؟

أوضاع عديدة تغيرت في كل من المشرق والمغرب العربيين. ولم يعد هناك شيء اسمه مركز الثقافة العربية.

لنا أن نفكر في الشعر من داخل الشعر نفسه. هذا المبدأ سيساعدنا في معرفة معنى الشعر وماذا يمكن أن يفعل. إن الشعر، بطبيعة لغته، ينقل الكلام من مستوى المعنى الجماعي إلى المعنى الفردي، أي من المعنى الواحد إلى المعنى المتعدد. وأرى أن مجتمع الحق والقانون هو الذي يقر بتعدد المعنى وبتعدد الحقيقة. عندما ندرك هذا البعد الخاص للشعر نفهم جانبا من جوانب الشعر وكيف يمكنه أن يدلنا على علاقة حرة، تقوم على الاختلاف والتعدد بين أفراد المجتمع أو بين مجتمعات مختلفة. إذن، ما نحتاج إليه هو الانتقال من القراءة المباشرة للشعر، انطلاقا من المجتمع أو التاريخ أو العلم أو السياسة أو الدين إلى العكس، أي أن يكون الشعر نفسه منطلقاً في قراءتنا لجميع مظاهر حياة الإنسان مع الإنسان أو مع الأشياء أو مع الكون. بهذا القلب في القراءة سنكتشف عالماً جديداً كلية، ومن خلاله سنتعرف على فاعلية الشعر في نسج فضائنا المشترك بطريقة مختلفة تماماً. ولنا، هنا، أن نفيد من تاريخ البشرية ومن وضعية الشعر فيها. عودتنا إلى القديم أو إلى المجتمعات التي سبقتنا في التحديث، ستفتح نوافذ مجهولة في التعرف على ما يمكن للشعر أن يقدم لإنسانيتنا في هذا الزمن، لأنه لن يكون خطاباً على خطاب، ولا مضافاً إلى خطاب، بل تربية جديدة للحواس على إدراك الحق في التعدد والاختلاف والتداول على السلطة.

*- الاعتراف الثقافي بين المشرق والمغرب العربيين تميز دائما بكثير من الغبن وعدم الإنصاف. ذلك أنه بالرغم من كون المغرب العربي أنجب قرائح شعرية متميزة ومعطاءة إلا أنها أقل حضورا في الآلة الإعلامية المشرقية وفي نصوص نقادها التحليلية والنقدية. كيف تفسرون هذا الأمر؟ وهل نحن في حاجة مرة أخري إلى من يؤلف كتابا جديدا عن النبوغ المغاربي في الشعر والقصة والرواية والمسرح؟

كنت، وأنا شاب، أطرح على نفسي السؤال عن معنى غياب الثقافة المغربية في خطاب المشرق العربي. كان ذلك قبل 1967. لم أكن أفهم ما يحدث وما مصدر ما تعيشه الثقافة العربية من غربة بين مشرقها ومغربها. ثم أخذت أتعرف على أعمال مغربية تتناول الموضوع، وفي مقدمتها كتاب «النبوغ المغربي». لكن عبد الله العروي هو أول من أتى بتحليل جديد، لا يستند إلى موقف نفسي أو أخلاقي، بل اعتمد موقفاً معرفياً، هو ما صاغه في إشكالية التخلف المضاعف للثقافة المغربية بالمقارنة مع الثقافة الأوروبية الحديثة. هذا التحليل نقل القراءة من حقل الثقافة المغربية إلى حقل الثقافة العربية من ناحية، وواجه وضعية أمر الثقافة المغربية، التي لم تكن إلا صدى للثقافة المشرقية، وهي بدورها متخلفة عن الثقافة الأوروبية، من ناحية ثانية.

كان لهذا التحليل أثر كبير في تغيير موقع قراءة مكانة الثقافة المغربية. وهو من بين ما أفادني في صياغة مفهوم المركز والمحيط، والنظر إلى الثقافة المغربية كمحيط. نحن الآن بعيدون عن هذه الخطاطة، لأن أوضاعاً عديدة تغيرت في كل من المشرق والمغرب العربيين. ولم يعد هناك شيء اسمه مركز الثقافة العربية. هذا ما علينا أن نستوعبه. وأظن أن ما تعيشه الثقافة المغربية، منذ السبعينيات، ساهم في ظهور ثقافة مغاربية حديثة لها حضور قوي في الساحة الثقافية العربية. ولا جدال في التأثير الفاعل الذي تركته أعمال مغربية في الثقافة المشرقية. نعم، ثمة انغلاقات لا تزال مهيمنة في المشرق، لكنها تتضاءل شيئاً فشيئاً. فحضور الثقافة المغربية عربيا وعالميا يسهم بشكل فعال في إبدال الخطابات. وأظن أننا كمغاربة نحتاج أكثر إلى اعترافنا نحن بثقافتنا. وأرى أن السياسي في المغرب عائق حقيقي في إبدال النظرة المغربية إلى الثقافة المغربية والمثقفين المغاربة من نظرة سلبية إلى نظرة موضوعية. ذلك هو درس عبد الله كنون الذي يلزمنا قراءته من هذا المنظور. ونحن بطبيعة الحال نحتاج إلى كتاب جديد عن النبوغ المغربي، يستوعب الزمن ويستوعب الأسئلة الجديدة.

*- نعود معكم مرة ثانية إلى الشعر ونستحضر رسالتكم الأخيرة والمثيرة، الموجهة إلى نجيب خداري، الرئيس الحالي، حول خيانة فكرة «بيت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشعر». لا نحدث عن أسباب نزولها لأنها واضحة وساطعة ودقيقة. لكن نريد أن نعرف منك أكثر كيف تنظر إلى موقف الشعر من السياسة؟ وما مدى خيانة الشاعر للشعر عندما ينتمي إلى جماعة سياسية أو حزب سياسي؟

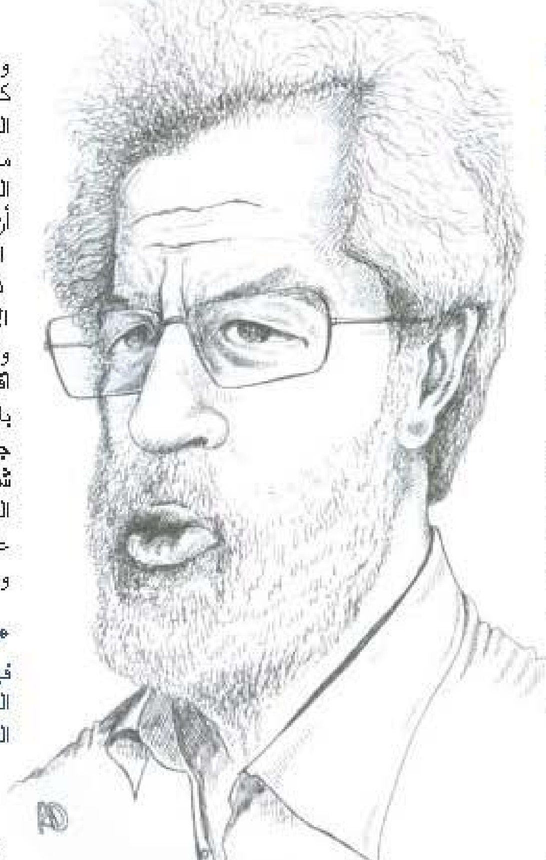
كان الشعراء المغاربة في العشرينيات من القرن الماضي أدركوا الفرق بين الفقيه والشاعر، ودعوا إلى الاعتراف بالوضعية الخاصة للشاعر. هذا ما ننساه لأننا لا نقرأ تاريخ الشعر المغربي الحديث. وما حدث من تبعية الشعري للسياسي بدأ مع نشوء الحركة الوطنية المغربية.

أضع كل هذا جانباً، لأنه سيأخذنا إلى حديث طويل. أريد الآن أن أوضح، مرة أخرى، أن هناك فرقاً بين السياسة والسياسي، الذي له معان متعددة من بينها معنى الحزبي. هذا ما كنت تناولته أول مرة في «بيان الكتابة»، الصادر في العدد 19 من مجلة «الثقافة الجديدة» سنة 1981. ثم عدت إليه على نحو تطبيقي في قراءتي للتراجعات التي شهدها المؤتمر السابع لاتحاد كتاب المغرب، سنة 1981، حيث اتضح لي أن السياسي، بمعناه الحزبي، لا يريد أن يعترف بخصوصية الممارسة الثقافية والخطاب الثقافي، ومنه الشعري. فالأولوية، في هذا الخطاب للحزبي، لأعضاء الحزب، ولا مجال من خارج الحزب للاعتراف بإبداعية شاعر ولا بمكانة كاتب. كن حزبيا أولاً، ثم مبدعا أو كاتبا ثانيا.

هذا شيء غريب، سواء في تاريخ الثقافة العربية أو الإنسانية. فنحن بهذا نقول، مثلاً، للمتنبي إن شاعريتك أقل درجة من شاعرية شاعر حزبي. أو نقول، في زمننا، لمحمد شكري إن قيمتك الروائية أقل من قيمة روائي حزبي. وهو ما كان سيسخر منه محمد شكري. عندما عبرت عن هذا الرأي اصطدمت بجدار عال جدا، جدار يمنع التعبير عن الرأي. وبدلا من أن يفتح التعبير الحر نقاشاً نظرياً وتحليلياً، يساهم في توضيح ما هو صحيح مما هو خاطئ في هذا الرأي، توالى الإنكار من طرف حزبيين، من الاتحاد الاشتراكي على الخصوص، وتوالت أشكال التعنيف به. وهو ما لم يساعد على استجابة الحزبي للأوضاع الثقافية الجديدة في المغرب، بل لم يساعد على إبدال موقف الحزبي منذ الأربعينيات من القرن الماضي تجاه كتاب ومبدعين تم إبعادهم من الحياة الثقافية. أعطي نموذج محمد داوود، الذي كان رائدا متفردا في وضع منظور جديد للتحديث الثقافي في المغرب الحديث، وهو ما يصدق على العديد من الأدباء والشعراء.

لذلك أضيف بكل وضوح إن من حق الشاعر أن يكون حزبياً، وهو حق كامل، ومن حقوق الإنسان التي لا يمكن المساس بها. ولكن على الشاعر الحزبي أن يتعرف بالحدود الموجود بين الشعري فيه وبين الحزبي. فأن يكون حزبياً لا يعني على الإطلاق أنه أكبر شاعر أو أنه الشاعر الوحيد وغيره غير موجود. يمكن لشاعر كبير ألا يكون حزبياً أو أن يكون من حزب ليست له سلطة الحزب الكبير، على غرار ما عرفه المغرب بين حزب الشورى وحزب الاستقلال. فكثير من الأدباء الشوريين تم تهميشهم تماماً لمجرد أنهم ليسوا استقلاليين. كذلك الأمر بين الاتحاديين والاستقلاليين أو بين هؤلاء جميعاً وبين شعراء وأدباء بعيدين عن الحزبيين معا.

أعطي نموذجاً قريبا العهد، هو ما نشر في العدد 8200 من جريدة «الاتحاد الاشتراكي» في تاريخ 21 مارس 2006 (وللتوقيت دلالته)، حيث قامت الجريدة في صفحتها الأخيرة بوضع لائحة الشعراء في المغرب. عندما نتأمل هذه اللائحة نجد أن الذين



تعتبرهم الجريدة شعراء المغرب الكبار، أو الممثلين للشعر المغربي الحديث، هم جميعاً منتمون لحزب الاتحاد الاشتراكي أو أكثر من قريبين منه. لو كتبت الجريدة أن هؤلاء شعراء الحزب لما اعترض أحد على ذلك. فتلك هي الحقيقة. ولكن أن يكونوا هم الوحيدون شعراء المغرب، فهذه صيغة من صيغ تبعية الثقافي للسياسي. وهو ما لا يشرف كلاً من الحزب والشعراء المختارين على السواء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والملاحظة التي علينا تأملها هي أن هذا الوضع خاص بكتاب العربية، لأن الكتاب المغاربة بالفرنسية كانوا متحررين من قسرية هذا المنظور القاصر. فهم وجدوا في الثقافة الفرنسية تاريخاً تم فيه الفصل بين الممارستين، دون أن يمنع ذلك حزبياً من أن يكون شاعراً كبيراً أو شاعراً غير حزبي من أن يكون بدوره كبيراً. أمثل بنموذج فرنسي هو الروائي سيلين والشاعر بول إيلوار. هما مختلفان سياسياً، ولكن لكل منهما مكانته الخاصة في الأدب الفرنسي وفي الأدب العالمي. الشيء نفسه يمكن أن نطبقه، في أمريكا اللاتينية، على الشاعر بابلو نيرودا، الشيوعي، والشاعر بورخيس المناهض للشيوعية. الأمثلة في العالم عديدة، وهي متوفرة بكثرة في المشرق العربي. وكلها تؤيد ما أذهب إليه. وإني أحيي موقف محمود درويش الذي كان له الموقف نفسه، وكنا معا ننظر إلى أوضاعنا بعين نقدية.

لا أظن أن متتبعا للوضع الثقافي العربي لا يفهم هذا الذي أدافع عنه. ومن ثم فأنا أدعو للتخلي عن الرؤية الأحادية ومنطق الإلغاء من أجل حياة ثقافية جديدة، حرة ومبدعة. وهي التي حاولت المساهمة فيها من خلال «الثقافة الجديدة» أو دار توبقال للنشر أو «بيت الشعر» عند تأسيسه وفي السنوات التي كنت فيها رئيساً له. وأحيي هنا، مرة أخرى، عبد الرحمن اليوسفي، الذي كان، وهو رئيس الوزراء، استقبلني بصفتي شاعراً ورئيساً لمؤسسة شعرية وغير حزبية. تبادلنا حديثاً رفيعاً عن الشعر ووضعية الشعر في المغرب وأهمية الشعر للمغاربة ودوره في تحديث المجتمع المغربي. لم تصدر عنه كلمة واحدة عن الحزب ولا عن السياسة ولا عن السياسي. وجميع الكلمات التي كان يشارك بها في مهرجان الشعر العالمي بالدار البيضاء كان لها هذا المعنى العميق للعلاقة الجديدة والصحيحة التي يجب أن تسود بين السياسي والشعري. ثم إنه دعم الدعوة التي كنت وجهتها إلى المدير العام لليونسكو، ما دامت مؤسسة تمثل الدول. لا أنسى هذين الموقفين الاستثنائيين في تغيير العلاقة السائدة بين السياسي والشعري (والثقافي). ولأجل ذلك كنت مبادراً إلى اقتراح تكريمه على هيئة البيت فرحب أصدقائي بالاقتراح. وابتهج عبد الرحمن اليوسفي، من جهته، بهذا التكريم الذي أتى من الشعراء، بوصفهم شعراء. رؤيتي لا تلغي السياسي، ولكنها تبدل العلاقة بينهما من تبعية، تعوق الفعل الثقافي، إلى علاقة حوار وتفاعل يغنيان ثقافتنا وحياة مجتمعنا ومستقبلنا الجماعي.

*– تحمل بعض المثقفين المغاربة لحقائب وزارية في العقدين الأخيرين من تحولات المغرب السياسية.. هل ساهم في نظركم في تطوير المشهد الثقافي؟

كانت مرحلة محمد بنعيسى أكثر انفتاحاً على الحركية الثقافية في مغرب الثمانينيات. وأرى أنه مثل السياسي الذي كان له مشروع ثقافي، وكان مقتنعاً أنه يحتاج إلى السلطة، ولكنه لا يمكن أن يحققه من داخل الدائرة الحزبية التي ينتمي إليها أو من داخل دائرة السلطة التي كان يرى أنها الوحيدة القادرة على إحداث تغيير في الثقافة المغربية. وجهة نظر فيها اجتهاد وقابلة للنقاش. ورغم أنني كنت أختلف مع اختياراته السياسية فأنا حافظت على احترامي له ولمشروعه الثقافي. دليل ذلك أنه نجح في أن يجعل من مهرجان أصيلة مكان اللقاء بين مبدعين وكتاب وسياسيين من مختلف التيارات، ويستمر في إحياء المهرجان لمدة تزيد عن ثلاثين سنة. وقد كان محمد الأشعري بدوره يحاول أن ينفتح، وقام بأعمال سأظل أذكرها بتقدير، منها تطوير معرض الكتاب، ودعم الكتاب المغربي وعمل الجمعيات. على أنه ظل محصوراً في إعطاء الأولوية للحزبي، ضمن خريطة الكتلة، وخاصة بين الاتحاد الاشتراكي وحزب الاستقلال. وهذا واضح، مثلا، من خلال لائحة الأعمال الكاملة التي أصدرها لكتاب مغاربة.

معنى هذا أن تولي وزارة الثقافة من طرف مثقفين ومبدعين أعطى دماً جديداً للعمل الثقافي في المغرب، ولكنه لم يرق بعد إلى النظر إلى الثقافة المغربية في كليتها وضرورتها وإلى الإبداع المغربي في كليته وضرورته. عمل صعب، أعترف بذلك. لكنه هو المطلوب لتحرير الثقافة المغربية والسير بها إلى المكانة العليا التي نحلم بها ويحلم بها كل مغربي معني بمسألة تحديث الثقافة وتحديث المجتمع. فالمسألة الثقافية أبعد من كونها مسألة أفراد ومجموعات. إنها تمس التوجه العام للمجتمع. وهو ما فهمته الثقافات الحديثة في العالم.

* – لننتقل إلى الحديث عن محمد بنيس الإنسان، من أي معطف شعري خرج محمد بنيس؟ ولمن يقرأ من الشعراء المغاربة؟ والمشارقة؟ والغربيين؟

خرج شعري من قراءاتي ومن جسدي الشخصي، الذي لا يتكرر في جسد آخر. أقصد جسد شخص مغربي، محب لمغربيته، متشبع بثقافته المغربية وبتاريخه، القريب والبعيد، وبتعدده الثقافي. خرج

محمد بنيس في إحدى اللقاءات التكريمية

من تعلمي الدائم من الشعراء الكتاب ومن الفنانين والمفكرين، عبر التاريخ البشري. فأنا لا أعرف الحدود بين الثقافات والحضارات. لكن لي في الوقت نفسه اختيارات في الحياة وفي الثقافة، يضيئها إيماني (في معناه الصوفي إن شئت) بالحرية. إنها أبجدية الكتابة والإبداع. وأنا أعلم أن الحرية قاسية جداً. لكنني لن أتخلى عنها. حياتي مهما طالت قصيرة. وما يعنيني هو أن أكتب وفق حريتي، من أجل الإنسان ومن أجل أن أكون مع الإنسان، في كل مكان في العالم.

قراءاتي للشعراء المغاربة تعود إلى شبابي، ولم تتوقف. فأنا قرأت للحديثين كما قرأت للقدماء بالعربية والدارجة معاً. ومن المعاصرين تتبعت ما كان يكتبه محمد الخمار الكنوني وأحمد المجاطي ومصطفى النيسابوري ومحمد السرغيني ومحمد خير الدين وعبد الكريم الطبال وعبد اللطيف اللعبي ومحمد الميموني وعبد الكبير الخطيبي وعبد المجيد بنجلون. ثم للمجايلين لي محمد بنطلحة وعبد الله راجع وأحمد بلبداوي وعبد الله زريقة والمهدي أخريف ومحمد الأشعري، واللاحقين مبارك وساط وأحمد بركات وإدريس عيسى ووفاء العمراني والزهرة المنصوري وحسن نجمي وجلال الحكماوي وعبد الإله الصالحي ومحمود عبد الغني وياسين عدنان ولطيفة المسكيني ونبيل منصر. كل هؤلاء أقرأ لهم بمحبة وتقدير. فلكل واحد ما أفيده من قصيدته وما أتحاور معه، في الصمت وفي الكتابة. وقد كتبت مرات عن هذا الشعر (أو بعضه) دراسات أو تقديمات لأنطولوجيات وملفات نشرت في لغات أروبية. وأعتبر شعرهم يضيف للشعرية العربية والإنسانية فيما هو يفتح التجربة الشعرية المغربية على تخوم لم نقرأها بعد بما يكفي من العناية والإبداعية، أي بما أسميته القراءة العاشقة.

اكتفي بهذه الكوكبة المغربية. ربما كانت هي الأهم، في سياق الحديث عن الشعر في المغرب. أما العرب، فأنا ابن لامرئ القيس وأبي نواس وأبي تمام والمتنبي، في القديم، وجبران والشابي وبدر شاكر السياب وأدونيس، في الحديث. أفتخر بذلك. وغير العرب، مثل دانتي ورامبو وملارمي، أو هلدرلين وريلكه، أو لي بو وباشو، حاضرون في تكويني وقراءاتي المتواصلة. لا أفرق بين القدماء والحديثين. في الذهاب والإياب بين الأعمال أكتشف ما لم أكن انتبهت إليه أو أستمتع بهذا الكون الشعري الذي يغني دخيلتي ويتركني في حالة العطش. تلك حكمة الشعر التي نتعلمها ثم لا نفارقها عندما ندرك أن الشعر لا يقرأ مرة واحدة، أو يقف عند اسم واحد. على أنني أخص الكبار بمكانة لأنهم الدليل في ليل الكتابة عندما اليد تأخذني إلى حيث لا أدري.

*– متى تقرأ الشعر؟ و متى تكتبه؟ وعلى أي نوع من الورق؟ وما هي طبيعة الأجواء التي تصاحبك عندما تكتب؟ وهل تكتب القصيدة مرة و دفعة واحدة أو على فترات زمنية؟

أتخير وقت الصمت لقراءة الشعر. في البيت، أو في القطار، أو في مقهى خال من الرواد. أحياناً أقرأ ديوانا كاملا طيلة يوم أو يومين، أو لمدة أسابيع، أقرأ وأعيد، أقرأ و أتأمل. أقرأ وأنصت إلى الصوت والصمت في القصيدة. وليست الكتابة غريبة عن أمكنة القراءة. أحيانا تداهمني القصيدة حيث لا أنتظرها، مكاناً أو وقتاً. على أنني أرتاح أكثر إلى الكتابة على مادة خشبية، ذات سطح فارغ، كالمكتب، لأن يدي تتحرك بيسر أكبر. وأحب الأوراق المخططة بالمربعات الصغيرة في دفتر، حتى أقيس مسافات البيت أو الكتلة الخطية. ربما كتبت القصيدة القصيرة في وقت وجيز، وربما احتجت إلى وقت أطول أو إلى أكثر من يوم. ثم إن القصائد الطويلة تحتاج مني إلى شهور أو إلى سنة، ومرات إلى مدة تفوق ذلك. أترك القصيدة تقرر بنفسها. لا أفرض وقتاً محدداً. وفي الصباحات أكون أقرب إلى القصيدة. أختلي بنفسي من صباح إلى صباح. قد أكتب أو لا أكتب. أكتب أبياتاً قليلة ثم أعود. لا أستعجل. البطء في الكتابة حبيب إلى نفسي. ونادراً ما أنشر قصائدي فور كتابتها. تحتاج مني القصيدة إلى إعادة القراءة. ومرات إلى إعادة الكتابة. لا النشر يغريني ولا الانتهاء من الكتابة. قصائد. لكنها حياة في الكتابة.

* – نرجو منكم الإجابة بجملة واحدة على ما يلي:

– الكتابة؟

مسؤولية كبرى تجاه ما كتبه الآخرون وتجاه ما كتبت وما لم أكتب.

– الموت؟

أعيشه في الكتابة نفسها.

– الإنسان؟

يتجسد في كل فرد، له كل الحالات، له الخفي، ومن أجله يجب أن نظل يقظين.

– العالمية؟

هي أن نكون أبناء زمننا.

– جائزة نوبل؟

تكاد تكون جائزة سياسية، لذلك فهي ليست منصفة دائماً بحق الأدباء الكبار.

– الأدب الإسلامي؟

دعوة إيديولوجية، عمياء، ومتعارضة مع جوهر الأدب.

■ حاوره يونس إمغران

أفكار متطرفة

•• يونس إمغران

مشهدنا الثقافي وهم أم حقيقة؟

*** هل نلمس لمشهدنا الثقافي المغربي أثرا، و نسمع له ركزا؟ وهل يكون من باب المجاز أو الحقيقة، الحديث عن شيء إسمه «الواقع الثقافي» المغربي؟

إن مشهدنا الثقافي – إذا صح الوصف والتعبير – يكاد لا يحمل أي معلم أو علامة، تميزه عن باقي المشاهد التي يمور بها مجتمعنا (المتحرك).. فهو مطبوع بالفراغ في مجمل إيقاعاته، وموسوم بالفتور والرتابة و البطء في تكوينه الباطني، و صيرورته اليومية.. ولو لم تكن في واجهة أكشاكنا ومكتباتنا رسوما لبعض الكتابات الأدبية والثقافية، وصدورا لبعض كتابنا ومفكرينا، لقلنا بيقين جازم، أن مشهدنا الثقافي، مجرد حكاية مسلية عن حلم يراودنا في اليقظة.. ومن ثمة إذا ما قدر الله يوما، وشاء أن تنعدم فيه الأكشاك والمكتبات وبعض الصحف، فإن الملامح المتوهمة، والأسمال البالية لما يسمى ب (واقعنا الثقافي) ستندثر وتمحي إلى الأبد.

نعم، لدينا مثقفون وروائيون وشعراء ومسرحيون من عيار ثقيل، ومن أوزان ذهبية، لكن أغلب هؤلاء لا يصنع الواقع الثقافي بما هو حركة مد إبداعية، وانتفاضة نقدية عاصفة، وعملية كشف – يمتزج فيها الخيال والحقيقة – لأسرار المجتمع ومسكوكاته.. ولفضائله ورذائله.. ولمقدساته وأصنامه.

إن المثقف الذي لا يثير نقع المعارك الأدبية والثقافية والسياسية، ولا يساهم بمواقفه وآرائه في صناعة الرأي العام وتوجيهه، ولا يخلق شكوكا فكرية، و نقاشات عمومية مستفزة، حول قضايا يعتبرها كثير من الخواص والعوام، منتهية ومسلمة.. لا يستحق بأي شكل من الأشكال حمل صفة المثقف، أو الانتماء إلى نادي المبدعين وصناع حياة الفكر والعمل الذهني.

من منا لا يسترجع – ولو بإيقاظ ذاكرته الدراسية – محطات من المعارك الأدبية والثقافية التي قادتها أسماء مشرقية – بكل جدارة واستحقاق – حول التجديد والتقليد في الشعر العربي؟ وحول أدب الهمس؟ والشعر الحر؟ و قصيدة النثر؟ والشعارير؟ ومن منا لا يستحضر الحملات العنيفة التي شنها العقاد على أحمد شوقي؟ والصراعات الفكرية التي احتدمت بين العقاد والرافعي وطه حسين؟ وبين الرصافي والزهاوي؟

لكن من منا يختزن في ذاكرته محطة واحدة، عن معركة أدبية وثقافية بين شاعرين أو مثقفين مغربيين؟ هذا ما يحتاجه المشهد الثقافي المغربي، ويستدعيه – عاجلا و بإلحاح – لتحقيق فعاليته، والرفع من منسوب عطائه، وتعميق تأثيره في دورة الحياة العامة بجميع روافدها، السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

كتاب العدد

محمد الفهري

إدانة الأدب

تأليف: عبد الرحيم جبران
عرض وتقديم: محمد الفهري

يعد كتاب «إدانة الأدب»( ) علامة مضيئة وإضافة مميزة في الكتابة النقدية بالمغرب، وهو يتشكل من تمهيد وأربعة مباحث وخاتمة، وهذه المباحث هي:

1- اختزال مصطنع للأدب
2- ما وراء الكتاب
3- المعنى الأدبي، أي معنى؟
4- حدود استطاعة الأدب

وقد كانت هنالك مجموعة من البواعث دفعت بالأستاذ عبد الرحيم جبران إلى وضع هذا التأليف، بعضها يشير إليه في المقدمة وهو جلي، والبعض الآخر ضمني يُستشف من خلال السياق العام. فقد لاحظ المؤلف أنه عند صدور كتاب تودوروف « الأدب في خطر» La littérature en péril انساق مجموعة من النقاد والدارسين وراء الأفكار التي يطرحها دون إعمال للفكر أو تدقيق للنظر علما أن هذا المصنف هو كتابُ موقفٍ أكثرَ منه كتابا في النقد. وفي هذا السياق ظهر كتاب «إدانة الأدب» ليعمل صاحبه على تتبع هذه المواقف ومراجعتها، والكشف عن خلفياتها المعرفية وأسسها المنهجية، مثبتا طبيعة الحجج والأدلة العقلية المعتمدة فيه. وكتاب «إدانة الأدب» هو- في الواقع- عبارة عن رد سجالي منهجي على كتاب (الأدب مهدد)( ) المحدد في الزمن (2007) والمكان (فرنسا) والمساحة الورقية (الحجم الصغير).

ومن خلال قراءة أولى للكتابين - معا- نكتشف أن ما عرضه عبد الرحيم جبران قد أتى مساوقا لما طرحه تودوروف من قضايا ومحاور، بل إنه قام بمحاكاة (شبه ساخرة)، أو لنقل، بطريقة ألطف، بمعارضة لعناوين هذا الأخير.

تودوروف	جبران
اختزال عبثي للأدب	اختزال مصطنع للأدب
ما وراء المدرسة	ما وراء الكتاب
ماذا يستطيع الأدب	حدود استطاعة الأدب

ويتميز التمهيد الذي استهل به الناقد كتابه «إدانة الأدب» بأهمية بالغة، فقد أجمل فيه مجموعة من الملاحظات التي سيقوم بعرضها وتفصيل الحديث عنها داخل المتن، وهي تكشف عن تهلهل البناء المعرفي والمنهجي في كتاب تودوروف (الأدب مهدد) من قبيل:

- عدم احترام وحدة الموضوع بحيث إن تودوروف قد جمع بين مجالين مختلفين: تدريس الأدب (ديداكتيك الأدب) والتنظير الأدبي (النقد الأدبي)، كما اعتبر النقد الأدبي مسؤولا عما يحدث في مجال التدريس. وقد أدى به هذا المزج إلى ارتباك فيما أصدره من أحكام، وما استخلصه من نتائج.

- تبئير تودوروف الأدب في مسألة المعنى. وهذا الموقف يعده عبد الرحيم جبران إدانة للأدب أكثر منه إساءة للنقاد. كما يرى أن تودوروف يسعى إلى إعادة « إنتاج صلاحية (الذات) بما يتناسب مع سياقها التاريخي، أو بما يتناسب مع تاريخية التعلم في علاقته بالأصول الاجتماعية «( )، فهو قد أصبح يبحث عن موقع جديد لعله يعيد للذات توهجها وأهميتها بعد أن فقدت داخل المجتمع النصي هيمنتها الرمزية( ).

وتبعا لذلك أضحى تودوروف يوجه أصابع الاتهام إلى مجموعة من التيارات السائدة اليوم في فرنسا، فهو يرى أنها تُهدد الأدب، ويَسِمُها بالفضائحية وبالتشكيك في منجزات العصر، والإشارة هنا - تحديدا- إلى أدب العدمية والأنانة solipsisme والشكلانية.

بعد هذا، وتحت تأثير كُتاب في النقد الأمريكي ينكر الناقد عبد الرحيم جبران أن تودوروف أصبح يدعو إلى التكاملية بين المناهج والمقاربات المتباينة قصد فهم الحياة. كما يقف - أيضا - عند مسألة إدراج هذا الأخير السيري الذاتي في موضوع دراسة الأدب معللا ذلك بكونه يسعى مجددا، لا سيما أن هذا الأمر قد تردد في كتب أخرى له، لتأكيد انتمائه إلى منظومة لا يزال يظن أنها تشكك في ولائه. كما يلاحظ أن تودوروف بعد تحرره من إرغامات المجلس الوطني للبرامج CNP الذي كان يشتغل في إحدى لجنه الاستشارية المتعددة التخصصات بدأ يتوجه - الآن- بالنقد إلى التوجيهات الرسمية في تدريس الأدب، بحيث أصبح يرى أنه لم يعد - من الضروري- إلزام التلاميذ في مرحلة البكالوريا بتعلم أصول الدراسة السميائية أو التداولية أو البلاغية، وإنما ينبغي التركيز- أساسا - على المعنى (فهم العالم).

في المبحث الأول المعنون بـ «اختزال مصطنع للأدب» يستعرض عبد الرحيم جبران مجموعة من أفكار تودوروف ومواقفه مثل الفكرة القائلة بأن المقاربات الحديثة من سميائيات وبنيوية وتداوليات تسيء إلى الأدب، وأن اكتفاء التلاميذ بالدراسات الأدبية من شأنه أن يساهم في انعدام اهتمامهم بالشعبة الأدبية، ثم يناقشها بجرأة فائقة ليخلص إلى أن هذه الأحكام فيها كثير من التجني والتسرع، بل المغالطة عندما يعتبر صاحبها تهديد الأدب ناجما عن طريقة تدريسه، فالمسألة تتحكم فيها جوانب غير ذلك، تتمثل في الشروط السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

إلى جانب ذلك ينادي صاحب (الأدب مهدد) بربط الأدب بالتاريخ والسياق الذي أنجز فيه بدلا من محاكاة علم الفيزياء وشروطه، إذ يعتبر التاريخ أنموذجا ينبغي احتذاؤه في إنجاز الدرس الأدبي لاستكشاف المعنى وفهم العالم والحياة. إن التركيز على المعنى وحصرَ النقاش حول عملية التدريس في فهم العالم من شأنه - كما يذهب الأستاذ جبران - أن يسيء إلى الأدب ذاته، لكون هذا الأخير مجالا تتقاطع فيه معارف عديدةٌ. ثم ينتقل - بعد ذلك - إلى عرض مطالب أخرى لتودوروف تتعلق بموضوع الأدب كالإلمام بمنعطفات الفكر، أو تحديد الوضع الإنساني، أو البحث عن موقع المبدع داخل الفكر الأوربي، فيرى الباحث أن نظير هذه القضايا من شأنها أن تجعل التلميذ مرتهنا بأسئلة تتجاوز قدراته، وبالتالي هي إشكالات وعوائص فكرية تحير أكثر الناس دراية بتاريخ الأفكار.

أما في المبحث الموسوم بـ «ما وراء الكتاب» فينطلق الناقد عبد الرحيم جبران من إثارة السؤال الجوهري الآتي:

- هل نكتفي في مقاربة الأدب بالنصوص بوصفها متغيرات من دون الاستناد على معيارية معينة أم لا بد من هذه المعيارية؟

بالنسبة إلى تودوروف سيبئر اهتمامه على العمل الأدبي دون أن يشتغل بالمعيارية، ويبقى الهدف من الأدب لديه هو فهم الحياة، وبهذا يعمل على إحلال التاريخ محل تاريخ المعيارية. غير أن الأستاذ عبد الرحيم جبران يرى أن الأمر يستدعي تعالقا متوترا بين الوحدة (المعيار والنمذجة) والكثرة (المتغيرات النصية)، ثم يذكر أن الأدب يؤسس هذه المسألة وفق طرق جمالية تحاول قول خصاصة العالم، وقول خصاصة الوسيلة (اللغة) التي يتوسل بها من أجل بناء ممكنه»( ). كما يشير إلى أن الأدب يعمد إلى فهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العالم من خلال استعادة الفهم بوصفه بحثًا عن الوحدة من خلال تجسيمها عبر الكثرة ذاتها( ).

نلحظ أن الأستاذ عبد الرحيم جيران يعمل في هذا الفصل – كما في الفصول الأخرى– على محاصرة مطالب تودوروف بمجموعة من الأسئلة المفتوحة والمُرْبِكَة في الوقت نفسه، هي بمثابة نقاش إبستيمي يستهدف من خلاله الباحث تنبيه القارئ إلى أن القضايا المعالجة ليست بسيطة، بل هي من التعقيد والتشابك بحيث لا يستطيع من يتميز بالروية وحصافة الرأي أن يقبلها بسهولة، كما أن بعض المزاعم المثارة يطبعها – أحيانا– الاختزال، أو التبسيط، أو التعويم، أو الانطباعية...إلخ.

فمثلا في إطار علاقة الأدب بالحياة يتساءل الناقد عبد الرحيم جيران عن المقصود بالحياة مفهوميا، على اعتبار أن هناك عدة طروحات عالجت هذه العلاقة. كما أنه يرى أن تودوروف يخلط بين الأخلاق والبعد الكلاسي أثناء حديثه عن صلة الأدب بالواقع، بحيث لا يذكر الكيفية التي تحدث بها هذه الصلة، أو الكيفية التي يتم بها تمثيل هذه الصلة جماليا، أو كيفية تنظيم هذا الواقع تخييليا.

كما ستدفع دعوى تودوروف الباحث بخصوص قيام الدراسة الأدبية الحديثة على أساس التوازن بين داخل النص الأدبي وخارجه باعتباره المصدر الذي ينبثق منه المعنى الأدبي، إلى تطويقها – أيضا – بمجموعة من الأسئلة مثل التساؤل عن الكيفية التي يتحقق بها هذا التوازن، والتساؤل عن آليات القبض عليه، وكذلك عن احتمال اكتساب الأدب – أحيانا – جماليته من اضطراب صلته بالعالم الخارجي... إلخ. ويخلص بعد هذه التساؤلات إلى نتيجة هي « أن العالم يَتحوَّل ولا يظل على حاله حين يصيبه الفن بعدواه، ويفرض عليه شكله النوعي ووسائله، ذلك أنه لا يقول حقيقته إلا بوصفها نقصا (وهذا النقص آيل إليه من كونه يفتقر إلى الكل الذي بإمكانه أن يجعله مهيأ للفهم)، فيأتي الفن ليقول – من جهة– هذا النقص المميز للعالم، لا كما هو، وإنما من حيث حركته الساعية نحو الشكل بوصفه استهدافا للنسق والكلي الضائعين، كما أنه يقول من جهة أخرى الممكن الذي يحمله العالم في طياته، والذي يتخفى وراء الظهور على هيئة حجب( ).

ويفضي موضوع الصلة بالعالم إلى نتائج تتعلق بتصنيف الأدب، وفي هذا السياق سيطرح الباحث أسئلة من قبيل:

–5 ما هو الأدب المهدد؟

–6 ما هي الجهة التي تهدده؟

لعل الشرط الأساس للتمييز بين الأدب الحقيقي وغيره عند تودوروف يتجلى في مدى ارتباطه بالعالم، ومن هنا نستشف – كما يشير إلى ذلك عبد الرحيم جيران – سر اختياره لمبدأ الكتلة، ولما هو جماهيري بدلا من الدفاع عن خصاصة العالم. كما أنه من هذا المنطلق سيرفض أصنافا من الأدب تهيمن على الساحة الأدبية والنقدية بفرنسا كأدب العدمية والأنانة والشكلانية الذي سبقت الإشارة إليه. والأدب لا ينفلت – مثلما الفن والجمال – من أمور الشرعية التي تُعْطَى لنوع من النصوص كي تصبح لها الهيمنة الرمزية، فتودوروف يسعى من خلال موقفه – كما يكشف لنا الناقد عبد الرحيم جيران– إلى إكساب الشرعية للخطاب الذي يُراد له أن يهيمن في المجتمع، من لدن بعض الجهات التي تعضده وتشجعه وتموله. والمقصود بذلك الخطاب الجماهيري (الشعبوي)، غير أنه – في الواقع – «يحل جماهيرية جديدة (لكنها وهمية) محل جماهيرية استنفدت قوتها منذ زمن بعيد، ولا يخفى ما يقبع وراء هذا الإحلال من هاجس مراعاة الشرط التجاري»().

ولعل هذا من المقاصد الدفينة التي لم أشر إليها في البدء، والتي دفعت بالأستاذ عبد الرحيم جيران إلى تأليف هذا الكتاب، فهو يسعى – بطريقة غير مباشرة– إلى التصدي لمثل هذا التيار الدوغمائي الذي أصبح يترعرع في المجتمع النصي داخل أوطاننا العربية داعيا إلى هجر المناهج الحديثة، وهدم كل ما هو عقلاني أو تنويري. وهو يرى أن ما يهدد الأدب – حقا – هو حصرُ فعاليته واختزالها في مجموعة تعاليمَ ضيقةٍ تتأسس على مبدإ الكتلة، لا فهم الحركات الطليعية في إنتاج خصوصية الأدب.

وفي السياق الذي يحدد فيه تودوروف الأدب، والذي ينزع فيه منزعا أخلاقيا ليسقيَ حكمه القائم على المعنى المشترك، سيثير الباحث سؤالا له صلة بذلك، وهو يتمحور حول من يقوم بصياغة مفهوم الأدب في عصر ما، ومن يوجِّه ذلك. إن معرفة هذا الأمر « تقودنا إلى إدراك أن الأدب إنتاج رمزي يُتصارع حوله، وحول من يمتلك الصلاحية لتوجيه أبعاده الإستراتيجية بما يتلاءم مع مصالح تقع في فضاء موسوم بكونه منتجاً للسُّنن الجمالية، ويحتضن في صلبه فئات ممثلةً لمصالح متنافرة. وتودوروف ينتمي هو نفسه إلى هذا الفضاء الذي نسميه بالمجتمع النصي، ولا يفلت بدوره من الصراع حول السعي إلى امتلاك سلطة أخلاقية تجعله يوجِّه نفق الأدب بما يتلاءم مع مصالح محددة»( ).

إن مسألة المعنى التي يجعلها تودوروف هدفا أساسا للدراسة الأدبية تثير مجموعة من التساؤلات لدى عبد الرحيم جيران، وتدفعه إلى طرح أسئلة من قبيل كيفية حصول المعنى والوصول إليه، والاتفاق عليه، وكيفية الإقرار بأن ما حدده القارئ من معنى هو ما قصده المؤلف بالتحديد، وإمكانية استنباط المعنى من دون الارتهان بقضايا الشكل.

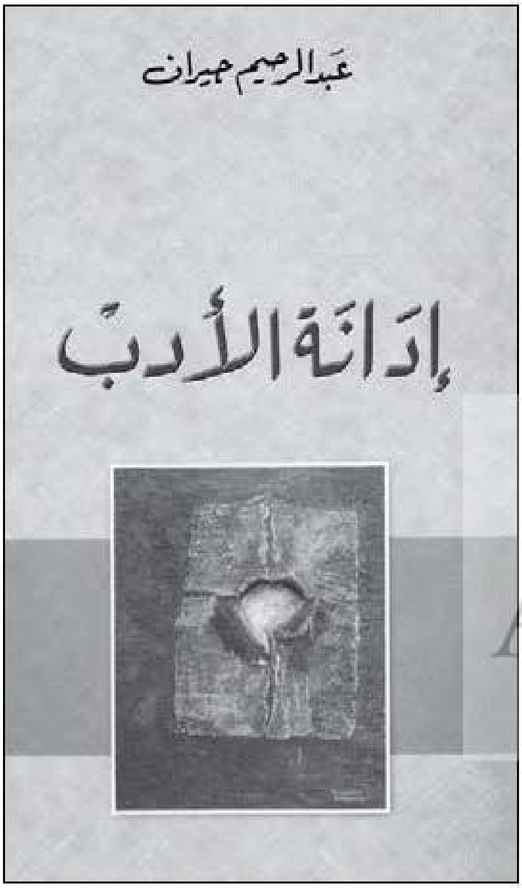
ويخلص الكاتب في النهاية إلى أنه «لا مجال الحديث عن الأدب يستخلص المعنى من الحياة المشتركة والحقائق المشتركة، إذ يضع هذين الشرطين على مسافة، ويجعل من الشك في صلابة العالم قناعته الرئيسية ضدا على كل توهم بإمكان الاستجابة إلى قاعدة تَوَافُقٍ مسبقة حول العالم. ويضاف إلى ذلك أن الأدب قام في أغلب نصوصه على إنتاج معناه انطلاقا من تحويل المقروء النصي إلى مجال للاحتذاء»( ).

وفي المبحث الرابع المعنون بـ «حدود استطاعة الأدب» يعرض الناقد رأي تودوروف في مسألة فعالية الأدب، والتي يحصرها في «الانجذاب»، وما قد يتفرع عنه من تنويعات من قبيل تقديم يد العون للفرد، وتحويل الإنسان من الداخل، ومنح معنى للحياة. غير أنه لا يضع – كما يشير صاحب إدانة الأدب– محددات وشروطاً لهذا الانجذاب، مثل كيفية تحققه وعلاقةُ ذلك بمن ينتج الأدب وبمن يتلقاه، وعلاقته بالسياق الذي يُتلقى فيه، وكذا التفكير في طبيعته، أي هل هو نتاج سيكولوجي صرف، أم نتاج لا وعي تاريخي نصي ورمزي؟

بعد هذه التساؤلات المربكة يخلص عبد الرحيم جيران إلى أن الانجذاب الناتج عن المعنى هو بالضرورة ناتج عن الشكل، كما أنه يختلف بحسب طبيعة الفضاءات والقراء( ).

وفي ختام هذا العرض يمكن أن نشير إلى أن أهم اعتراض يقف عنده الناقد عبد الرحيم جيران في كتاب (الأدب مهدد) هو مسألة الخلط بين (نقاش مؤسس) النقاش العلمي المنتمي إلى مجال علم الجمال، وبين النقاش التربوي المنتمي إلى مجال التدريس، وتبعا لذلك فقد كانت النتائج متباينة ومضطربة.

يقول ما نصه: «يتبين الخلط الوارد أعلاه في التباين الذريع بين منطلق كتاب تودوروف الماثل في تدريس الأدب، والخلاصة التي ينتهي إليها محددا محتواها في (تملك القارئ العادي معنى للحياة)، وبين تدريس الأدب (والمعضلات التي يطرحها، والتي مجالها الديداكتيك) ووجهة النظر اتجاه ما هو جمالي على نحو عام. فمما لا شك فيه أن الأمر يتعلق بمستويين مختلفين. وقد برهنا بما يكفي على اختلاف القارئ المستمع عن القارئ الدارس. بيد أن تعميمَ نتائجَ في مستوى معين على مستوى آخر هو ما يُشكل مثارَ قلقٍ واضطرابٍ»( ). كما يشير الناقد إلى أن التدريس – عند تودوروف – كان مجرد تعلة لإصابة هدف آخر غيره هو مبدأ الكتلة والقارئ العادي. وعليه، فإنه ينصح أهل الأدب بضرورة وضع مبدأ الكتلة في مجاله الحقيقي، ألا هو الفضاء العام، كما بلوره هابرماس، لا في مجال الأدب بوصفه فعلا له خصوصيته المتمثلة في قوله العالم بطريقته الخاصة.



هوامش:

–1 عبد الرحيم جيران: إدانة الأدب، مطبعة النجاح الجديدة– الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2008.

2– Tzevetan Todorov: La literature en peril, ed. Flamarion, Paris, 2007.

–3 يبدو أن الناقد عبد الرحيم جيران غير مقتنع بالترجمة التي وضعت للعنوان في النسخة العربية، ولذا يستبدلها داخل المتن بـ(الأدب مهدد) بدلا من (الأدب في خطر).

–4 إدانة الأدب: 36.

–5 الإشارة هنا إلى المنهج البنيوي الذي كان تودوروف بعد أبرز رواده.

–6 Nous et les autres, ed, point, Paris – نقلا عن إدانة الأدب : 13.

–7 إدانة الأدب: 27.

–8 إدانة الأدب: 35.

–9 نفسه: 36.

–10 نفسه: 41.

–11 نفسه: 44.

–12 نفسه: 60.

–13 نفسه: 67

–14 نفسه: 71–70.

–15 نفسه: 73–72.

إبيديميا المسرح

■ المصطفى شرفي

(1)

كتب صمويل بيكيت Samuel Beckett سنة 1935 متحدثا عن التصوير يقول: «ليس هناك تصوير زيتي، ليس هناك سوى لوحات». اللوحة كما لاحظ ذلك ميلي Millet، ليست منظرا طبيعيا و لا ما تحمله من أشياء مقدسة أو أكياس بطاطس... لكنه الوزن، الكتلة الحقيقية التي يحملها هذا المنظر. يرفض بيكيت «قانون اللوحة»، المبني على قاعدة «الرؤية عن بعد أفضل من الرؤية عن قرب»، ويعتبرها غير مجدية فنيا. المشاهدة بالنسبة إليه إستراتيجية فضائية، لا تتوقف عن تغيير اتجاهاتها الأربع. الناظر كالمعلق في الهواء، رائد فضائي، مشدود إلى مدار النجوم. يرى بصريا، وحسيا كذلك: لحواسه وظائف أخرى، غير الوظائف الاعتيادية، ذات بعد وحيد. إنها رؤية رقمية، لها أبعاد و ترابطات des connections. تحول الأرض امتدادا، والطي انبساطا.. تحدث آرتو Artaud هو الآخر عن «تحقيق مادي وبصري وتشكيلي للكلام»، وعن «استعمال الكلام بمعنى ملموس وفضائي».

(2)

الخشبة مقترح تكميلي، مؤقت وآني. لا يقدم تفسيرا لما يقع، بقدر ما يرد على استفهامات لم تتبلور بعد. إنها «مخرج إنقاذ» للاسترواح والتهوية، يسعف من يسكن الأرض، ومن ضاق به حاله ليتخذ لنفسه جناحين ويشط في سماء الكون الضخم، العظيم.

ليس مهما الحكاية أو السرود المتراكمة، لكن كيفية تبخرها وتلاشيها تماما. لا قيمة للفهم والإدراك إلا بقدر اعتبارهما مخففين للتوتر والانفعال، المسببين للغثيان وفقدان الشهية، عند بداية التوقف عن العادة.

لا خط يحدد بين الأرض والسماء، اللذين لهما نفس الجوهر. لا أفق، لا عمق، لا منظور، لا حدود، لا مركز، لا ضواحي، لا مسافات بينية. كل ما هنالك: باب واحد ينفتح وينغلق على فضاء أملس، إسكيمي، مفرط في البرودة، منكشف، بضغط مكثف. فضاء غير مؤثث، فارغ، جذرمي. سديم غبار، تعمره أطياف، قوافل خلايا، جحافل ذرات، فيروسات، بكتيريا. رهط بدون أعضاء، كله فقرات وتمفصلات، مداخل ومخارج. مجبول على الضراوة والتكالب والتكاثر الإجباري. منهمك في وضع الأوتاد والعلامات والبصمات وإطلاق الروائح والإفرازات. كائنات ترسم الحدود وتشكل الأوطان والمحميات. تردد الأناشيد الوطنية والزغرفات. تتبادل التراسلات الصوتية والحركية والإشارية. تعطي إنذارات هروب أو اختفاء. مضطرة لحفر الثقوب والمنافذ، كدود الأرض الأعمى لا شيء يوقفه. تصطنع أجهزة و أنظمة وآلات حرب لإدارة العنف و القوة و توجيههما قصد التوسع والانتشار. يرى ج.دلوز J.Deleuze «أن المسرح ساحة حرب بامتياز، مخترق بخطوط تجمع بين العلم والفن والسياسة».

(3)

الممثل، أول من يثبت الملكية الخاصة فوق الركح. الملكية الفنية أولا و أخيرا. وسطي هذا الفنان منذ البداية. حامل ومحمول، «مفترق معنى»، معلم سرعات maître des vitesses. إنه موجة تنشأ من سطح الخضم وهي كائنة من كينونته، لكنها تختلف عنه. تعبر بسطحه وعلى سطحه ولا تدوم. كل تمظهراته خادعة و مقنعة. تطباته على الخشبة تنقلات وتحولات مركز جاذبية، تقاطع خطوط مجزئة. وجهه قناعه، و خلف قناعه لا يوجد أحد، لا شيء آخر غير الفراغ. خواء لا يمكنه عرض العالم مرتين. لكن بإمكانه تسييله كحضور محسوس. كصورة لا كدلالة.

(4)

الممثل، خلية كبيرة تحاول إنماء غشاء، أدمة، مأوى. كلما كانت رهيفة وغير ذات سمك، كلما كانت عملية الانقسام و التكاثر سريعة: شذرية نيتشه Nietzche وانشطارية فكرته لا تتمي شكلا ولا تشكل موضوعا. ثمة سرعات وتباطؤات، لا يمكن لأي سمة أو موضوع تطويقها. تحرر زرادشت بفعل السرعة، على وتيرة العود الأبدي، ذلك التحرير الكبير والملموس لزمن غير متدفق، والذي تمخضت عنه «إرادة قوة»، لا يمكن لصعيد واحد تحملها. تتنقل وتسري من صعيد لآخر، كلما أصبح الأول غير قادر على تحمل وتدبير القوة المحررة. إنها كاللعب بالجمر، قال نيتشه مرة: «أنا لست إنسانا، أنا ديناميت»

(5)

يتم الانقسام الأول بطرق وأشكال متعددة: كتماثل، كتشابه، كتواجه، كتناسخ، كتحول، كمضاعفة... إنها إلمام طوبولوجي، خطة تحدد الانتماء إلى نفس الجزء المستقل عن الكل، إلى نفس الحلقة المنفصلة عن السلسلة. يفيض الواحد اثنان ثم جمعا، ويتحقق تعدد فضاءات. الذي لا يقع على هذا المستوى لا يمكنه أن يقع على المستوى الآخر، على أساس تواصل تام. يمر الواحد داخل الآخر، في انفتاح كلي على فناء (chaos)! يتحول هو أيضا إلى إيقاع. إنها البيضة. كما يقول دلوز/كتاري.

(6)

الإخراج المسرحي فعل تدشيني، محاولة لا تخلو من لبس. صعيد صلابته في حالة عدم تماسك، بلغة الاسمنت والبناء. مهدد دوما بالانزياح والتشقق والتشوه... لا يعتبر الصعيد عنصرا من عناصر التنسيق المسرحي، بل وسيلة نقل و تنقل (moyen de transport). فلك (arche)، يصنع من أي شيء، ويركبه من يشاء. يمكنه الرسو في أي مكان، فوق القمم أو في قلبها في الفضاء أو في قرار المحيطات البدائية... كما في روايات جيل فيرن، محتاج هذا الصعيد عند تشييده إلى الدك بالاهتزاز والدغدغة، إلى الخرز والوخز. الإحكام والربط. محتاج إلى السيولة والتقطيع والمضاعفة. إلى التمتين والتراكب. احترز أرتو Artaud كثيرا من أن يصاب صعيد صلابته بالشروخ والانكسارات الغير قابلة للترميم. إن وقوع ذلك يعني التهاوي المباغت في الغياب، في الثقب الأسود. قد يتحلل. قد ينتهي إلى الجنون أو الموت.

(7)

علاقة بيكيت بكائناته المسرحية قدرية. مستسلمة باستمرار لتهديداته بالصمت النهائي والانتظارية. تخشى أن «تعني شيئا». كلامها أجوف، شبه فارغ، تخريف، ثرثرة وتكرار منغم وحاد، شبيه بشقشقة الطيور، تجعل من المسرح حقلا إيقاعيا (Un paysage mélodique)! يصبح فيه الانهمام بلون الهندام ونبرات الصوت وتناسق الحركات وسائل وآليات دفاع عن الحيز. لا اعتبار لهذه الكائنات إلا في حدود تعاملها مع الماضي، الذي لا نعرف بالضبط هل هو شكل من أشكال التعذيب أم قمة سعادة يحققها الذعر والاغتراب. لكن قوتها في قدرتها على تحويل اللاشعور والنسيان إلى قوة إيجابية في رفع درجة الحرارة مداها، حتى يتذوق الخلود والوحدانية دفعة واحدة.

(8)

«جو» Joe، مرغم على الاستماع الحاد لصوت لا يعرف مصدره. صوت خال من التلعثم والتعثر وإعادة الصياغة. ليس فيه ما يشوش على الفهم. سلسلة من «العجالات»، تعين ولا ترمز. تتيح ذبذباته صلة ما: كلما تصت بانتباه ويقظة زائدة، ارتبط أكثر، وقل من تفكيك الرموز وتأويلها، وصارت رغبته جامحة إلى روابط حواسية، تجعله منخطفا، مسكونا بشيء لا يعرفه، منخرطا بدون التزام، شغله الإنصات، ولا شيء غيره.

الصوت، «نداء وجود» يحوم ويهدهد، ويثير بلا عودة إلى الوراء. يخفي التدافع الكلامي والتناقضات المنطقية بالهمس والوشوشة، ويخفض صيغة الأمر باستعمال مباشر وغير مباشر للخطاب: مرة يكلم ذاته ومرات أخرى شخصا أو شيئا ما، غائبا/حاضرا...

رغم أن النداء الموجه أحادي وغير متطابق مع الموقف، فإنه يتشابك أحيانا ويلتوي كشلة شريط، قابلة في أي لحظة، لأن تتحول (وفي أحسن حال) من أزيز صائت ومفزع إلى آلة قتل رهيبة، وقودها نبات وضغائن غير معلنة، ومعاني خالصة غير محاطة بضجيج أو بلاغة. معان مطاح بها مشهديا، ومرفوعة إلى «اللامسمى»، حيث الكلام صمت، والأشياء معوضة بإشارة لهاء خفيفة وعابرة. وضعية حياد، تساهم هي أيضا، في إضعاف الشخصية وإدغامها حتى الاستسلام والشعور توما بفوات الأوان: إنها (on/off)، «لا اتصال دائم ولا انقطاع دائم».

(9)

يقابل بيكيت بين الجهاز النفسي أو الذاكرة بجهاز تقني معوض، يستبدل عضوا معطلا بعضو اصطناعي. كراب krapp كائن خائف و غير قادر على اختيار الموت، لكنه ليس ضحية أو قربانا، إنه قوي و مرح، مشكلته تكمن في عجزه تنشيط ذاكرته. كلما أعاد الشريط إلى الوراء، انتابه شعور بخصائص مختلفة للزمن: إيقاعات سريعة أو بطيئة، أزمان

صمويل بيكيت

مفتوحة أو ميتة. فراغات مظلمة لم يدخلها الوعي نهائيا... تخترق كراب ذبذبات وأصداء وأطياف لوجوه و مناظر كان بالإمكان تواجدها معه. لا يفهم كراب ما يردده الشريط ساعة الإنصات إليه، ليس لقدم الشريط أو لانخرام ذاكرته، بل رجع صدى، همس شديد الوقع، فحيح لغة (bruissement de la langue)! لا يقوى على سماعه.

«كراب» تواجد ليس بالقدر الذي كان عليه قبلا، عليه اصطناع وضعيات على قدر كبير من التشابه، وليست على قوام كامل وتام. تستلزم كل واحدة جسدا، به يعرف سعادته، آلامه، نقصه، سقوطه المباغت... يحتاج كل جسد إلى مقدار مضبوط من الاحتراز والتركيز، حتى يتحمل عبور الموجات والذبذبات المنبعثة من الأزمنة المختلفة. «كراب» ليس مشهدا، بحدد ملامح وخصوصيات شخصية ما، بل كثافة، نزوعات دينامية، حركة/ زمن، في استقلال عن الأشكال والإكسسوارات التي لا تساهم إلا في العرقلة والانزلاق. تظهر الأعضاء والحواس ولا تقوم بوظائفها. إنها دمرت أو تم التخلي عن وظيفتها التقليدية. يركز « كراب» على ما تحت الأدمة، على الممرات الداخلية، الأعصاب والعروق، ليزيد من قوة الحركة والتنقل الداخلي ويخلق مدار كثافة، دارة كهربائية: «كراب» مصباح يضيء ولا يؤذي. ليس «كراب» تعميما أو توسعا كاسحا فوق الخشبة، بل «تفردا توسعيا» جاذبا ومعديا. يبدو مناقضا للجمعي والمتعدد، لكن هذا التناقض واقعي وغير مختار، خارج عن الإرادة. إن الجمعي موجود دائما حتى ولو كنا وحيدين، لكن مأخوذا ضمن سيولة وسير مشترك لأجزاء تبدو متجانسة وهي غير ذلك.

(10)

يتخلى جسد الممثل عن جلدته، منسلخا عنها، كما الحية، لتظل مفرغة وشفافة، دالة على خط الفزع من الانحلال والتبدد وعدم القدرة على الانبعاث. إنه يمارس سياسة التحول والميتامورفوز La m–tamorphose: كجراد البحر، يبدأ شفافا، لزجا ورخوا، ليصير صلبا، ممتلئا وقليل الحركة. يمر من جسم لآخر، غير آبه بالأعمار أو الأجناس أو الأجيال. يمر عبر الطفل أو الشابة أو الكهل، يتحول من ذكر إلى أنثى أو العكس. – جعل بروست Proust من 'ألبر' 'Albert' 'ألبرتين' 'Albertinne'–. يحول السلوك من إنساني إلى حيواني. مسخ كافكا Kafka 'كريكور سامسا' حشرة هائلة الحجم. جسد موبوء، سرطاني، معدي، جالب على ذاته رقابة وقمعا، مملوء بالذرات الجائعة و الخلايا المجنونة. تعامل أرتو Artaud مع هذا الجسد المؤذي و عاشره، دون خوف من الانعداء. كان يعي جيدا أسرار العدوى. كان يعرف أنها لا تنتقل عن طريق التفرعات والأنساب والشجرية. الوباء يناقض الوراثة، والإعمار بالعدوى يختلف عن الإعمار بالتكاثر والإنجاب والشجرية والعائلة.

(11)

أمام الكارثة والحرب والمحارق والتردي البيئي تنبه بيكيت إلى نهاية اللعبة، لم تعد الصيرورة ممكنة عبر أجيال منتجة بمزاوجة مبسطة (xx;xy). ركز ساد Sade كثيرا على ارتباط الجنس بالتعذيب وبالدم. الدم الذي لا إسم له إلا في إطار نقاء وتطهير عرقي، تابع لخلايا وسلطات مصغرة، تحت لواء دولة فاشستية، تمجد أسطورة دم نقي راق، تستتبعه إبادة منظمة للآخرين. أما بيكيت فعزل الإزدواجية في براميل قمامة. وكف عن كونه «أنا». عن كونه جسما. «لست أنا» (Not I)، جسم بدون أعضاء. طي وترسبات، ثبات وندوب. جسم آخر، كما فرانكنشتاين Frinkc–tein، ذات أخرى، ملفقة ومخاطة على هوى صانع ما، دلالة أخرى، هي التي ستعذب وتحترق، وتؤول، «لست أنا»...

« لست أنا» نواة خالصة انسلخت عن قوقعتها وتسعى بفعل غريزي إلى تشكيل وبناء زمرة (Une meute)، أقلية هامشية، هوية، «نحن». لا فرق فيها بين إنسان وحيوان، بكتيريا، فيروس، خلية، شجرة، ذبابة، فرانة، خنزير، جرذ، فهد، مصاص دماء... تركيبة لا وراثية ولا بنائية. هي تواطؤات ضد الطبيعة. صيرورة زولوجية Un devenir zo–logique. فيها أي شيء إلا الإنسان. لك أن تصير إنسانا /ذئبا، إنسانا/ زيلاء، إنسانا/ وطواطا، غوريلا، ديناصورا... أي مسخ يمكنه تنشيط ساحة الحرب.

(12)

يمتلك الجسد الموبوء سحرا، كما لاحظ ذلك كامو Camus، به يستطيع حشد زحم و تحويله إلى أصوات بالمعنى الأوركيستري: يعبرون بصوت واحد و ليس الواحد تلو الآخر، لكي ينقل هذا الجسد عدواه و ينشرها، و يؤوبئ الروح و العقل معا، يخترع اهتزازا ورجة و دورانا حول الذات وحول الأشياء. يعدي بالجذب والانجذاب، بالرقص والنط، بالزحف المتواصل، بالتزحلق. بالتضدم والترضض والعض، بالقطع والبتر، بالاجترار، بالتفكير بإلغاء النص بدل إخراجه. مع إمكانية الهروب وشد الرحيل دون حمل ثقيل، بإقفال المصائد وفك الشراك وفتح الأبواب، بالتوهيم وتلوين الجلد، بالتحايل والمكر، بالتنويم والتخدير قبل الامتصاص، حتى لا ينكشف الأمر إلا بعد الانتهاء من العملية، بالمكوث مختبئا، بالسمو حتى الانحجاب، بالمباغتة. بالسقوط العمودي على كل منطقة ساخنة ونابضة بالابتسامة المشفوعة بتكشير الأنياب، بالمأساة والتضرع والعواء، بالصراع مع الأوثان ونزع الوقار عنها، بالتحالف مع الشياطين، فاوست Faust باع روحه للشيطان، مقابل اكتشاف مسرات الحياة. بالتموضع خلف الخير والشر، خلف الوعظ والإرشاد، بعدم استعمال الربط والعطف كقوة محاصرة لفعل الكينونة، بالدخول والخروج، بالجيئة والذهاب بدل البداية والنهاية، بالتخريف، بالسرية، بالانقطاعات والسيولة، بالتشظي والتقطيع، بالمزاوجة والازدواج، بالمضاعفة، بالاقتصاد والتبادل والمضاربة، باستوداع واحتكار العلامة، وترويجها بطرق غير مألوفة، بالتجوال والترحال كحركة في مكانها، بالجري المتوقف، بالتدفق والسيلان، بالكف عن الإنكوان جسما، بالاستهزاء والسخرية من كل مدع يمتلك حقيقة.. علق «نيتشه» على باب غرفته قولته المشهورة: «أستهزئ من نفسي وأستهزئ من كل معلم لا يعرف أن يستهزئ من نفسه»...

صناعة المسرح

د. سعيد الناجي

لقد استهلكنا بما يكفي الحديث عن دعم المسرح، وعن مواصفاته وشروطه. ويبدو أنه موسم بعد آخر، نتوصل إلى حقيقة مفادها أن المستوى المتواضع للمسرح المغربي الآن هو منتهى ما يمكن أن يصله ضمن صيغة الدعم هذه، لقد أصبحنا ننتج مسرحيات متشابهة ونمطية إلى حد كبير، تثير عند المتتبعين، ومنهم رجال المسرح أنفسهم، ردود فعل متباينة: إعجاب غير مكتمل أو تذمر كلي أو جزئي، وفي حالات قليلة، نجد أمامنا أعمال مسرحية تستحق الانتباه. ولكن ربما ما لا ننتبه إليه حقيقة هو النزيف الذي يعرفه المسرح، إذ لم يعد يقنع كثيرا من رجاله الذي يبحثون عن فرص أخرى في السينما أو التلفزة... وهذا النزيف يكشف عن واقع مأساوي حقيقة، وعن غياب الاستقرار للمشتغلين بالمسرح.

لقد اعتبرنا الدعم المسرحي بداية مشوار طويل لتأسيس علاقة دائمة بين الدولة وبين المسرح المغربي باعتباره قطاعا إنتاجيا، ومن ثمة يبدو الدعم مقاربة شمولية لقطاع المسرح ومن خلاله لقطاع الفنون بالمغرب، ولم نكن نظن أنه سيصبح منتهى ما تقدمه الدولة للمسرح.

أن تضع دعم المسرح بالطريقة التي يتحقق بها الآن، وبخلافه المتواضع بوابة لتأسيس مقاربة منهجية لتدخل الدولة في قطاع الفنون من خلال وزارة الثقافة يعني أن التحديات المستقبلية تتجاوز بكثير ما تم إنجازه، وبأن الرهانات تتجلى في تجاوز الحديث عن الدعم المسرحي كآلية مباشرة لتوزيع إعانات مالية على الفرق المسرحية إلى الحديث عن الدعم باعتباره آلية لتأهيل القطاع الفني والمسرحي، وهيكلة صناعته وإنتاجاته وطرق توزيعه، وتنظيم علاقته بالاقتصاد الثقافي والفني بشكل عام. إن الرهان في تقديري هو الانتقال من آلية دعم المسرح البسيطة إلى وضع سياسة شاملة لتأهيل قطاع الفنون المسرحية وتفعيل دورته الإنتاجية بشكل قار وثابت، وتثبيت إمكانيات توزيعه ورواجه في سوق الاستهلاك الفني.

إننا نستغرب أن تقود الدولة ورشا تأهيل القطاع السياحي، فيما تعيش مدن سياحية كبرى بدون قاعة مسرحية تليق بها، وبدون توفرها على مسرح يمكن أن يشكل سارية أساسية في البرنامج السياحي. فمدينة أكادير مثلا، رغم قدرتها السياحية الهائلة لا تتوفر على بناية مسرحية، وأقصى ما تتوفر عليه هو مسرح هواء طلق لا يصلح لشيء في النهاية اللهم إلا لعروض موسيقية كبيرة. ويجري الحديث عن تحويله إلى مسرح مغطى، وأغلب الظن أنه إذا تحقق هذا، فستكون كارثة جمالية، لأن بناء مسرح احترافي له مواصفاته وشروطه، ولا يتحقق بإحاطة مدرج هواء طلق بجدران إسمنتية. والدليل على ذلك أن قاعة المسرح الملكي بمراكش تغيب فيها الشروط الاحترافية، وتتجنب عديد من الفرق المسرحية تقديم أعمالها فيها لأنها غير مناسبة مسرحيا. في أغلب الحالات إما تعيش المدن المغربية بدون مسارح، أو تتوفر على قاعات مسرحية شيدت بعقلية إسمنتية رهيبة لا تعرف معنى البناء المسرحي. وبعد هذا، فالبنايات المسرحية الموجودة هي قاعات للعرض وليس مسارح مستقلة بميزانيتها وبإدارتها الفنية. وفي عدد من المدن ينبغي على الفرق المسرحية أن ترابط أمام أبواب الجماعات المحلية ومصالحها الثقافية لتأخذ ترخيصا باستعمال تلك القاعات، وبعد ذلك على الفرق أن تقوم بالإعلان عن المسرحية ونشر خبرها في الصحافة واستقطاب الجمهور، وتقديم المسرحية وجمع الديكور وتنظيف القاعة مما يكون قد أصابها خلال المسرحية. ياه... وبعد هذا، فمداخيل المسرحية منعدمة، وإذا كانت برعاية مؤسسة أو جماعة محلية، فينبغي الانطلاق في ماراطون آخر لتحصيل المقابل. نحن لا نتوفر على فرق مسرحية، بل على مؤسسات إنتاج وتوزيع وإعلان وفرجة... لهذا فالمسرح متعب في بلدنا، ولهذا كذلك يهجر الفنانون المسرح إلى السينما والتلفزة... هناك على الأقل الدخل وفير والتعب أقل والكرامة مضمونة...

هل نحتاج إلى التذكير مرة أخرى بأن مسرحية «في انتظار غودو» تعرض في العاصمة الكورية سيول يوميا منذ سنة 1971، وبأن كل زائري المدينة يشاهدون المسرحية وكأنها معلمة ثقافية وسياحية. وهل نذكر بأن مسرح المولان روج le moulin rouge في باريس يقدم عرضه المتنوع حوالي 730 مرة في السنة بمعدل مرتين في اليوم حتى أن كل سياح المدينة يشاهدون العرض.

وبعبارة أوضح، نفهم أن دعم الفنون هي خلق فرق مسرحية قارة، وتأسيس مسارح وطنية جديدة في المدن الكبرى، وخلق مسارح جهوية ذات استقلال فني وإداري ومالي، كما نعتبر أن دعم الفنون المسرحية هو خلق استهلاك مسرحي وفني من خلال استقطاب الجمهور، ودمج مقاربة المسرح في مجال الفنون برمتها، ونشر الثقافة الفنية من خلال المدرسة وتأهيل وضعية الفنان وغيرها من الإجراءات التي يتحول بها الدعم المسرحي إلى أداة لخلق صناعة مسرحية قارة تستطيع التنافس في سوق التبادلات الفنية الوطنية والدولية.

www.najisaid.jeeran.com
Snaji04@yahoo.fr

حسن الأمراني

حضور النص القرآني في ديوان «الزمان الجديد»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان لظهور الشكلانيين الروس دور بارز في الانتقال من الاهتمام بالكاتب إلى الاهتمام بالنص، وقد بنى هؤلاء موقفهم على مبدأين إثنين: أولا أنهم حصروا اهتمامهم في نطاق النص، ثانيا أنهم رفضوا مبدأ ثنائية الشكل والمضمون، وبذلك رفضوا ما ذهب إليه النقد التقليدي..

أما باختين فالنص بالنسبة إليه مادة أولية تقوم بتحليلها الألسنية والفلسفة والنقد الأدبي وغير ذلك من العلوم على أساس أن النص هو تلك الواقعة التي تتأسس عليها هذه العلوم، فهو من هذا المنطلق يرى أنه حيث لا يوجد نص فليس ثمة موضوع للبحث والتفكير، أما رولان بارط فكان له وعي كبير بالنص وبالكتابة، فالنص عنده نسق أو نظام «..ليس الأدب إلا لغة، أي نظام من العلامات، إن حقيقته ليست في الرسالة التي يريد أن يؤديها وإنما هي كامنة في هذا النظام ...» 1

لكن مفهومه للنص لا يعتبر اللغة أداة تواصل تتسم بالتقريرية بل يجب البحث عن المعاني المتعددة وراءها، وأن محاولة امتلاك النص سيكون مصيرها الفشل لان النص في عمقه متعدد المعاني. فالنص مفتوح والقارئ يعيد إنتاجه باعتباره نصا تلذذيا، يحيا بحضور المؤلف أو غيابه. لكن من أهم التعاريف والذي لقي اهتماما من طرف النقاد ما ذهبت إليه جوليا كريستيفا فهي ترى أن النص ليس مجرد خطاب أو قول بل هو جهاز عبر- لغوي يعيد توزيع نظام اللغة ويتصل بنصوص وخطابات سابقة أو معاصرة له، فالنص كما تقول ج كريستيفا هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى 2.

من هذا المنطلق يصبح النص هو إعادة كتابة لنصوص أخرى دخلت ذهن المبدع في فترات مختلفة، وهي نصوص تنتمي إلى مجالات متعددة. والنقد العربي القديم تنبه كثيرا إلى هذه المسألة، وذهب بعضهم إلى أن الاتفاق في المعاني والأفكار لايعد سرقة، لأن العديد من الأمور هي مشتركة بين الناس، لكن درجة الاختلاف تكمن في صورة إبداع وشكل هذه المعاني «فمن أخذ منهم معنى بلفظه فقد سرقه، ومن أخذه ببعض لفظه فقد سلخه، ومن أخذه عاريا وكساه من عنده لفظا فهو أحق به ممن أخذه منه ...» 3

لذلك استعمل النقاد القدامى العديد من المفاهيم التي تعكس أخذ الخلف عن السلف. ومن هذه المفاهيم :التلميح، التضمين، الاتفاق، الإشارة، القلب، الاقتباس... وفي النقد الحديث نفسه أخذ مفهوم التناص تسميات مثل: النص المولد، النص الغائب، النص المكون، لكن مصطلح التناص أكثر المفاهيم استعمالا وهو المفهوم الذي أخذت به كريستيفا مستفيدة على الخصوص من أعمال ميخائيل باختين، من هذا المنطلق يصبح النص بوتقة تنصهر فيه مجموعة من النصوص من خلال إقامة علاقات معها لكن هذه العلاقات تتخذ أشكال متعددة، هذا الشكل هو الذي يعطي للنص قيمته، بمعنى، ما الصورة التي يتخذها التناص داخل النص، هل هي صورة تغيير النص أم محاكاته أم اقتحامه أوكما عبر عنها د محمد بنيس بصيغ الاجترار والامتصاص والحوار 4.

إن تحديد هذا التناص داخل النص ليس الأمر السهل، فهو يتخذ مظاهر مختلفة، معلنة أحيانا، وأحيانا خفية، والمبدع نفسه قد يكون واعيا بها، أو غير واع، لأنها تشكلت في ذهنه وفي مراحل سابقة لم يعد يذكرها. فالشاعر حتى في قمة إبداعه الشعري فهو سيظل «... مدينا لمجموعة من التجارب السابقة، فهو لا يخلق أشياء من عدم، وإنما من خلال جسور يقيمها مع الآخرين ...» 5.

لكن الكشف عن هذه النصوص الغائبة داخل النص الواحد ترتبط بقدرة القارئ وثقافته ... فالتناص يتوزع على الحقول معرفية عديدة منها ما هو أسطوري وتاريخي وشعبي. وأدبي وديني ...

ويشكل القرآن الكريم جانبا أساسيا من ثقافة الشعراء لعدة اعتبارات، منها هذا الانبهار بالأسلوب القرآني ثم حضور القيم الدينية في حياتهم، هذا الحضور سيكون مرجعا لهم في إغناء نصوصهم الشعرية، فالنص الديني حافل بقصص ومواقف وعبر... شكلت موردا للشعراء. والقصيدة المعاصرة في المغرب لم تخرج عن هذا الإطار، لكن هناك شعراء تميزت قصائدهم بنفحات دينية، وصوفية واضحة أمثال محمد بنعمارة و على الرباوي وحسن الأمراني، فهم تناولوا قضايا مختلفة قومية وإنسانية وسياسية واجتماعية... مثل فلسطين والبوسنة وقضايا الإنسان المسلم في صراعه الحضاري... وأحيانا ما هو ذاتي لكن انطلاقا من مرجعية يغلب عليها الطابع الديني والروحي، يرى فيه الشاعر طريق الخلاص وسنقتصر في هذه الورقة على تناول ديوان الشاعر حسن الأمراني - الزمان الجديد - لنعطي أمثلة على حضور النص الديني القرآني

في قصائد الشاعر بشكل جلي.
في قصيدته صلاة إلى أرض الأفغان حيث يصور دفاعهم وصمودهم في وجه الروس يقول:

ذلك المتلفع من بعد شيب أوار الجبال
حاملا بندقيته و الحديد
فيه بأس شديد
وعلى شفتيه وفي قلبه كلمات الإله العظيم 6

في هذا المقطع يستحضر الآية الكريمة التي تبرز منافع الحديد وقوته وشدته كعنصر فعال للمقاومة والدفاع عن العقيدة فمنه تصنع السيوف والدروع والدبابات.... يقول تعالى «وأنزلنا الحديد فيه بأس شديد ومنافع للناس.»7.
فالمحارب يعتصم في الجبال موقدا أوار الجهاد، حاملا السلاح، مؤمنا بعظمة الله وبكلامه المنزل.
وفي المقطع الموالي يستلهم الشاعر الآية القرآنية من سورة هود، ليبرز مصير هؤلاء الطغاة مهما بلغوا من التقدم ووصلوا إلى القمر، فإن عذاب الله قريب يقول تعالى: «إن موعدهم الصبح أليس الصبح بقريب»8
إن مصير وعاقبة الطغاة آتية لا محالة.
– يقول الأمراني

أي موعد عذابهم وهلاكهم
أبا حيران لا تعجل عليهم
وإن حلّوا بنجم أو كوكب
فإن الصبح موعدهم جميعا
وإن بطشوا وإن الصبح أقرب 9

– ويقول الشاعر:

وادخل بيداء الصحو
ولا تخلع نعليك
فما في البيداء الوادي القدسي
وليس هنا إلا نار الوجد الغالب
ضيعك الوجد سنين / نسيت بأن العابد لا يرقى
إن لم يهجر أسباب الخوف 10

في هذا المقطع يستحضر الشاعر قوله تعالى «إذ رأى نارا فقال لأهله امكثوا إني أنست نارا لعلي أتيكم منه بقبس... إني أنا ربك فاخلع نعليك انك بالواد المقدس طوي»11.
الله تعالى يدعو موسي إلى إن يتقدم دون خوف فهو في الوادي المطهر طوي وأن يخلع نعليه مراعاة للأدب فالله اصطفاه للنبوة. إذا كان موسى يبحث عن نار يستدفئ بها قومه أو هاديا له فالشاعر يحترق بنار الوجد و حبه لله، والتناص معكوس عند الشاعر – لا تخلع نعليك – والشاعر عليه أن يهجر الخوف مثل موسى ويتقدم فالمؤمن العابد لا يضع بينه وبين الله حاجز.
ثم يقول

فقدت قريتنا/ وجهها / كيف استحالت موطنا
يا الهي للذئاب
....
تلك يا صاحبي قرية كان يطرقها
رغدا رزقها / فغوت واستهانت بشرع الكتاب
فحق عليها الكتاب 12

في قصيدة– حديث القرية– حيث يبرز ما أصابها من مذلة وأصبحت موطنا للذئاب تعوث فساد فقد تغير وجه القرية وعاث مترفيها فسادا بعد رغد في العيش فكفرت بالنعمة. وهو يستحضر هذا الواقع المتخلف والإبتعاد عن القيم والظلم المنتشر، يقول تعالى في سورة الإسراء:
«إذا أردنا أن نهلك قرية أمرنا مترفيها ففسقوا فيها فحق عليها القول فدمرناها تدميرا» 13
وفي قصيدة الموت والمدينة الزاحفة يقول:

حدثني عن البانين كل منارة
عن حاملي الأشواق للإنسان
هم شهداء / هم أحياء/ وان قتلوا وإن ماتوا
ونحن أموات / حيارى نستجير بهذه الصحراء من الرمضاء 14

إن الموت في سبيل الله لا يتحقق فقط في الجهاد في سبيله، بل إن العلماء الراحلين الذين أناروا الطريق وحملوا هم الإنسان، وسعوا إلى سعادته هم شهداء، أما حالنا اليوم فنحن حيارى تائهين نستجير بالوهم بعيدا عن قيم ديننا الحنيف. وواضح أن الشاعر هنا يستلهم الآية الكريمة «لا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون» 15
كما يحضر تناص آخر من الأمثال العربية: كمستغيث من الرمضاء بالنار.

ويقول الشاعر في المقطع آخر:

صوت من الأعماق ينفخ في دمائي
يا أيها الإنسان إنك كادح كدحا
فشق طرقك الصعب الطويل 16

كل إنسان فهو يكدح ويسعى إلى لقاء ربه، فالكل يجهد ويتعب والكل يقاسي المشقة لا فرق بين غني أو فقير، مادام العمل الصالح هو المبتغى وواضح أن الشاعر يستند إلى قوله تعالى«أيها الإنسان إنك كادح إلى ربك كدحا فملاقيه» 17

ويقول الشاعر

وأنا أحمل أوزاري
وأمد الطرف إلى أنوارك
أدخلني مدخل صدق يا الله
وأخرجني مخرج صدق
–أو لم تؤمن؟
– قلت : بلى!
فأنا شك ويقين 18

في هذا المقطع يتضح بشكل جلي حضور النص القرآني فالشاعر هنا مؤمن بالله يحمل أوزاره لكنه يمد عينيه إلى نور الله ويدعوه أن يدخله ويخرجه مخرج صدق يو م البعث و رغم هذا التأرجح بين شك ويقين فهو مؤمن وهذا يحيلنا على قصة إبراهيم عندما سال ربه كيف يحيي الموتى ليطمئن قلبه قال تعالى «وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي الْمَوْتَى قَالَ أَوَلَمْ تُؤْمِن قَالَ بَلَى وَلَكِن لِيَطْمَئِنَّ قَلْبِي» 19 وجاء في سورة الإسراء: «أدخلني مدخل صدق وأخرجني مخرج صدق واجعل لي من لدنك سلطانا نصيرا» 20.

نرصد في شعر الأمراني، إذن ظاهرة اقتباس من النص القرآني، وحضور المعجم اللغوي الديني يبدو واضحا، لأن القرآن يشكل ركنا أساسيا من أركان ثقافة الأمراني. والشاعر يدرك ما لهذه الألفاظ من دلالات مؤثرة وعميقة حين تساهم في بلورة رؤيته الشعرية وتعبر عن موقفه من الأحداث الجارية، الأحداث التي يطبعها هذا الصراع الحضاري الساعي للنيل من حضارة أمة كتابها القرآن. وتبرز كذلك هذه المزاوجة بين التصريح بالنص القرآني وبين التلميح به، لكن هل نسمي حضور النص القرآني في ديوان الشاعر، اقتباس أم تناص؟
لا شك أن ذلك أثار نقاشا كبيرا بين المهتمين بالنقد الأدبي، حين قسموا الكلام إلى: الشعر، والنثر، والقرآن. و بالتالي فالقرآن لا يخضع لأي تصنيف، فهو من جنس خاص، من هنا نقول أن المسألة ليست قضية مصطلح، بقدر ما هي غرض الشاعر وطريقة توظيفه للنص القراني ومناسبة ذلك، ودرجة وعيه بهذا التوظيف، وهل وفق أم لا ؟ .

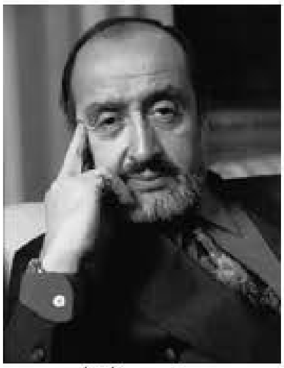
■ **حسن الرموتي**

الهوامش

1- محمد حمود «تدريس الأدب: استراتيجية القراءة والقراء» منشورات ديداكتيكا مطبعة النجاح الجديدة / 1993 ص 29
2 – محمد بنيس «ظاهرة الشعر المعاصر» بالمغرب دار التنوير بيروت ط 2/ 1985 ص 252
3- عبد الرحمن بن عيسى الهمذاني «الألفاظ الكتابية دار الكتب العلمية بيروت 1980 ص9
4 – محمد بنيس المرجع السابق ص 253
5- أحمد الطريسي «أعراب الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب» المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع البيضاء دون تاريخ ولا طبعة ص18
6حسن الأمراني «الزمان الجديد» دار الأمان الرباط الطبعة الأولى /1988 ص 86
7الآية 25 من سورة الحديد
8الآية 81 من سورة هود
9 حسن الأمراني الديوان ص 74
10 حسن الأمراني الديوان 36
11 الآية 10/13 من سورة طه
12 الديوان ص 43
13 الآية 16 من سورة الإسراء
14 حسن الأمراني الديوان ص 74
15 الآية 169 من آل عمران
16 حسن الأمراني الديوان ص 59
17 سورة الانشقاق الآية 6 من سورة الإنشقاق
18 حسن الأمراني الديوان 18
19 البقرة الآية 260 من سورة البقرة
20 الإسراء الآية 80 من سورة البقرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سبع قصائد



سيرخيو ماثياس

ولدت في أراوكانية

إلى عبد السلام مصباح

وُلِدْتُ فِي أَرَاوْكَانْيَــا،
حَيْثُ كَانَ نِيـرُودَا(1)
يَبْحَــثُ عَــنْ حَصَى الأَنْهَــارِ،
وَكَانَ حُلْمُ فَرَاشَاتِ الصَّمْتِ
يَصْحُو.
فِي الجَنُوبِ
تَحْمِلُ الرِّيحُ أَصْوَاتَ الآلِهَةِ،
بِوَاسِطَةِ نَايَاتِ نَرْجِسِيِّ المَسَاءِ.
تَتَنَزَّهُ الحَلَزُونَاتُ
مَزْهُوَّةً بَيْنَ الأَوْرَاقِ،
مُتَأَكِّدَةً
أَنَّ لُعَابَهَا هِبَةٌ مِنَ القَمَرِ.
وَأَشْجَارُ الكَرَزِ
تُهَيِّجُ حَلَمَاتِهَا النَّاعِمَةَ،
حِينَ لَمْ يَعُدِ البُسْتَانُ
يَتَسَلَّمُ مِنَ السُّحُبِ
أَمْطَاراً جَنِينِيَّةً.
كُلُّ شَيْءٍ بَسِيطٌ،
مِثْلُ أَشْعَارِ «مَابُوشِي»(2)
تَتَضَمَّنُ مِيتَافِيزِيقَا الذَّرَّةِ.

أنتمي

أنتمي إلى الأدب الملعون،
إلى كلمات لا تنضب
تتدفق من الخمرة،
إلى حكايات موجودة في القرى،
إلى قراءات فيرلين،
ويتمان وبوا.
أقنع بالقليل.
فليبق السلام في العالم
قنينة بلون الزبرجد،
دفتر لحماقاتي
يؤرقني تحت ضوء القمر.
الحب بقبلاته
يحلي فم الحزن
ويبعد الأشباح.

قلم الريح

قَلَمُ الرِّيحِ
يَرْسُــمُ تَحَالِيقَهُ
فَوْقَ بَرْدِيَّةِ التَّوِيجَاتِ.
أَنَا، رَبِيعُ جَسَدِكِ
الذِي يَتَأَلَّقُ تَحْتَ النُّورِ،
مِثْــلَ خُدُودِ الأَزْهَارِ.

سيمفونية

كــل شيء عميق في مقبرة «لاسطاريـــا».
توجد سيمفونية صراصير الليل ونحلات.
زخات أمطار تنام بين أحضان الموتى.
لا أحد يفكر أن غناء المتضامنين
يجعل أشجار البتولات ترقص.
أسمع حفيفها
بينما تطقطق العظام في القبور المدلهمة.
يرحل القمر عبر ساحل التويجات.
تحلق الخنافيس مرسلة تحيتها
كثيرا ما يسمع أنين الندى فوق القبور.
على هذي الأرض التي تشقها
الجداول
تسمع نايات الغياب.
عواء كلاب معلنة الموت،
إنه يجوب السهول الخصيبة
المتشحـــة بالضباب.
أخفي أجدادي في كل النسيان،
إني أتحدث معه
حين يجاورني أحيانا،
أعرف أنه سيقودني ذات يوم رمادي
لأجتاز جمع أبواب الريح
هكذا سيكون قلبي المغترب
إلى ما لا نهاية،
مع آخر ضربة بالرفس
التي ستقبر الموت نفسه.

أسطورة

رَائِحَةُ الغَابَةِ
تَجْعَلُ صَرَاصِيرَ اللَّيْلِ تُغَنِّي.
تَتَطَلَّعُ البُومَاتُ
بِافْتِتَانٍ إِلَى القَمَرِ.
تَحُوكُ أَسَاطِيرَ
تَسْحَرُ الفِطَرَ،
وَتَتْرُكُ الوُرُودَ مُنْدَهِشَةً.
مَثَلاً،
أُسْطُورَةُ فَتَاةٍ
كَانَتْ مَمْلُوكَةً
لِرَجُلٍ – شَجَرَةٍ.

مثل صوت الشبابة الجميل

قال البستاني:
لا أستطيع أن أكون شاعرا
ولا عازف ناي،
كتابة بيت شعر
جد صعبة
مثل صوت الشبابة الجميل.
لكن سهل
أن أجمـــل الأرض بالورود.
الموسيقي والشاعر
يحسدان حلاوة بنيه.

ميتافيزيقا الإستيتيقا

يتسع الجمال
في نباتات المدقة،
والتناغم
في قطرة ماء.

ترجمها عن الإسبانية
عبد السلام مصباح

هوامش
* القصائد الثمانية مترجمة من مجلة:
«حوليات الأدب الأمريكي اللاتيني»
Anales de Literatura Hispanoame-ricano
N،261 – 1997
1- نيرودا Neruda الشاعر الشيلي المعروف
2- مابوشي Mapuche، نسبة إلى منطقة في الشيلي
3- خورخي طيير Jorge Teillier شاعر شيلي بارز، شعره ينزع إلى الشعر الغنائي، ينتمي إلى جيل الخمسينات (1935 / 1996)
4- لاوطارو Lautaro أحد أبطال الهنود الحمر

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

المصطلح الديني:
بدعة الترجمة و ترجمة البدعة

■ المبارك الغروسي

يقف المشتغل على ترجمة النصوص الدينية عند صعوبة تطبيق مبدأ الترجمة الأساس القاضي بنقل المفاهيم واستنباتها في الحقل الثقافي المستهدف، ذلك أن الأديان والعقائد غالبا ما تبنى على مسلمة امتلاك الحقيقة المطلقة وعلى التناقض ونفي واستنكار العقائد والمبادئ المغايرة. ولعل ما وقع في ماليزيا مؤخرا من احتجاج المسلمين على استعمال بعض الكنائس المسيحية لاسم الجلالة العربي الإسلامي (الله) بدل كلمة (الرب) المتداولة عموما في الأوساط المسيحية يدل على أنه في المجال الديني والعقدي منه بالخصوص يستحيل أحيانا الترجمة بالبحث عن المقابل في التداول الديني للآخر المترجم له، فإذا كانت الثقافة باعتبارها كسبا للإنسان في تجربته في الحياة تقابل أخرى فإن العقيدة والدين باعتبارهما إلهاما ووحيا من عالم الحقيقة والعلم المطلق ربما تقابلان ما يناظرهما عند الآخرين.. وهذا يجعلنا نفهم لماذا يصر بعض المترجمين للقرآن (أو الناقلين لمعاني القرآن بتعبيرنا نحن المسلمين لما كنا نعتقد بأن القرآن معجز في بيانه قبل رسالته ولا يقبل الترجمة) على استعمال Allah بدل كلمات مثل Dieu أو GOD أو غيرهما من المرادفات الدالة على الإله الأوحد في اللغات الأخرى..

أما مناسبة القول هنا فهي ترجمة كلمة ومفهوم (البدعة) المذكورة في الحديث النبوي الشريف المشهور والمتداولة في الاصطلاح الديني للدلالة على كل ابتكار في العقائد والعبادات وربما غيرها يكون مخالفا لما أملته معايير النصوص الدينية الرئيسية.. إن المقابل اللغوي في اللغتين الفرنسية والإنجليزية Innovation لا يحتم أن يكون مفهوما محمودا في مجاله التداولي إذ يفيد – إذا ما أخذنا ترجمته إلى العربية – التجديد والإبداع، وهي أمور محمودة مرغوبة غربيا.. هناك فعلا مقابلات أخرى Hétérodoxie أو Hérésie و Heterodoxy أو heresy، وهي تفيد الانحراف عن صواب العقيدة والعبادة ومألوفها دون فكرة الإبداع والابتكار في الدين بالخصوص.. ولعل هذا النقص في نقل المعنى هو ما يضطر المترجمين إلى اللجوء إلى ترجمة الكلمة بمقابل لغوي متبوع بنعت ينقل القيمة الاصطلاحية والحمولة التداولية للغة في العربية، إذ إن استعمال كلمة بدعة حتى خارج المجال الديني تأثر عليها باستئثار التداول الديني بها ولا يحتم أن يدل على المذموم من المحدث، فنجد السياسيين يتحدثون عن البدعة السياسية بمعنى المستحدث من الممارسة السياسية من حيث يكون موضوع ذم وقدح.. ولذلك نجد أغلب الترجمات التي لا تريد اللجوء إلى حفظ المفهوم في لغته bid'a، تستعمل Innovation blâmable أو التجديد المذموم Innovation aberrante أو الإبداع الأخرق، وقد تضيف توضيحا مثل (في مجال الدين)... وهو في هذا يشبه إشكال ترجمة مفهوم الصلاة إلى اللغات الأخرى، فنقله من خلال معناه اللغوي Prière أو prayer لا يفيد دائما تلك العبادة المنتظمة وقتا وعبارة وحركة بل فقط كل تواصل مع الله من باب الدعاء والتوسل.. أما الصلاة في الإسلام والقرآن فتفيد نظاما معقدا في الركعات والأوقات والترتيل.. مما يضطر بعض مترجمي القرآن إلى اللجوء إلى الاحتفاظ بالكلمة العربية çalât أو اعتماد المقابل متبوعا بنعت التفسير والتكميل prière canonique، أي الصلاة وفق التقنين الشرعي.

لعل هذا يجعل البحث في ترجمة المصطلح الديني أصعب المباحث، وربما يقف عند مبدأ إسلامي يقضي بعدم إمكان ترجمة القرآن من باب أن كلام الله لا يسعه قول بشر... الترجمة الدينية مستحيلة بالبحث في المقابل الديني، لأن القول بها من باب القول بتناسب الأديان في عقائدها وعباداتها، وهو ما لا يمكن أن يكون صحيحا وإلا لكان الناس على دين واحد وعقيدة واحدة..

هنري ميشونيك: الحداثة كما أراها

إذا كان الحديث وظيفةً للذّات، فإنّ معناه وفعّاليته لَيْسا نتاج الجديد، بل المجهول!

■ تقديم وترجمة عبد اللّطيف الوراري

لم يكفّ الشاعر والشاعريّ الفرنسي من أصول روسيّة هنري ميشونيك (1932_ 2009) عن السّفر، منذ ثلاثة عقود ونيّف، في تأمّل الخطاب النظري والتحليلي الخاصّ بالشعر وعلاقاته باللغة، الثقافة، المجتمع والتاريخ، من داخل القضايا النظرية والابستيمولوجية التي شغلت تصوُّره للشّعر والشّعرية منذ «من أجل الشعرية» مروراً ب «نقد الإيقاع» و«سياسة الإيقاع، سياسة الذات» إلى «احتفاء بالشعر». كشأن مفاهيم الكتابة والإيقاع والخطاب والذات والمعنى، يتفرّغ هنري ميشونيك في كتابه «الحداثة...الحداثة» للنّظر في مفهوم الحداثة ونقدها، وقد كثُر الحديث ـــ وأكثره غير ذي شأن ـــ عن الحداثة وما بعدها وما حولها. ينقل ميشونيك، هنا، غزوه إلى كثير من الكليشيهات التي تتوالد تباعا منذ بدأ الحديث عن الحداثة عندما صاح المعاصرون، بملء فيهم، بالقطيعة، الجديد، الطّليعة و «يجب أن نكون حديثين على الإطلاق» بتعبير رامبو الذي لم يقل ما اعتقدوه. وهكذا تم تكديس كلّ النهايات: نهاية المقدّس، الإنسان، القرن، الفن والحداثة: كليشيهات، خُططات، وداخلها ثمّة محافظة على النظام، نظام العلاقات بين الفن، الأدب والمجتمع. أمّا ضياع المعنى المفترض فقد أفادت منه سُلط المفاهيم القائمة. ويعدُّ النصّ(1)، الذي نقدّمه للقارىء الكريم، واحداً من النصوص القويّة في الكتاب الموسوم بحواريّته النقدية، حيْث يحاور ميشونيك نُصوصاً وخطابات قديمة وحديثة ـ لشعراء وعلماء اللغة والمعجم والجمال والتلقي ـــ فكْرتْ في حدّ الحداثة ومشكلاتها النظريّة والمعرفيّة، ويرى أنّ الخيط الرفيع للخطاب، الذي يعبر من همبولدت وسوسير إلي بنفنيست، وحده من يسمح لنا بالتعرُّف على شعرية الحداثة. هو هذا النصّ:

«الحديث هو بؤرة الوعي الحادّة بالعصر، ذلك ما يجب الصّدْع به»، أراغون*

الحديث مفهومٌ قديم، وعليْنا أن نجعل من الحديث مفهوماً حديثاً. إنّ الحداثة تظهر كوظيفة للعلاقة بالماضي المباشر. وفيما يخص القرن العشْرين فهو وظيفة للعلاقة بالقرن التاسع عشر. هذه العلاقة ليست هي نفسها لا بحسب المكان، ولا بحسب المادّة. لا يوجد في روسيا رفضٌ للعَروض التقليدية، وللشّعر القومي مثلما يوجد في فرنسا. وإذا وضَعْنا الفكر العلمي والتحليل النفسي جانباً، فإنّ الأدب والفنّ ثوريّان أكثر من تقنيّات الفكر. ولقد غطّت النداءات بالقطيعة بضجيجها ـــ وأكثره غير ذي شأن ـــ على الاستمرارية داخل النزعة الأرسطية للاستعارة السوريالية، والنزعة الهيغلية المقترنة بالسورياليين والماركسيين، فيما كان هؤلاء ينتظرون من يتجاوز القرن التاسع عشر إن أمكن القول، من أمثال همبولدت، وذلك للتفكير في استمراريّة العلاقة بين اللسان والثقافة، النثر والشعر، اللغة والذّات، لم يكن لا القرن التاسع عشر ولا العشرون قد فكّرا في ذلك بعد. وكانت كل من الحداثة ـــ مالارمي والحداثة ـــ فلوبير، مع الأثر الذي اقترن وعاصر اختفاء الذّات المُقْصاة من طرف البنية، وتجزيئها من طرف التحليل النفسي، منذ نحو 1960 في فرنسا، تتمّان كـ «اختفاء صريح للذّات» ، اختفاء مرتبط باختفاء الشّفاهية واللّغة العادية التي أزاحها الشّعر، وكانت تلك لحظة انتصار النّظرية التقليدية. اللّعبي الصُّدفوي والتّعويضي، إذْ لا شيء أكثر حداثةً أو موضةً من البنية. غير أنّ مشكل الحديث مضاعفٌ بحيْثُ لا يفتأ يتحل في الزمن، فيما هو حديثٌ، وكذلك يظل، وهو ما يفترضُ القيم داخل التّاريخ، وما به تُدْرك جميع البنيات اللغوية والاجتماعية.

لهذا، يبْدُو لنا من خلال التقسيمات المتجددة التي تتمظهر عبرها الثنائيّات اللسانية والأنثروبولوجية والسياسية والفلسفية ولاهوتية الدليل، مثلما تميّز نظريّات اللغة في هذا العصر، أنّ الخيْط الرّفيع للخطاب، الذي يعْبُر من همبولدت وسوسير إلي بنفنيست، وحده من يسمح لنا بالتعرُّف على شعرية الحداثة، لأنّ الحداثة ليست ملكاً للموضوع، وللصفة، وليست الأسلوب، ولا المستوى إذْ يعبُر أسرع منها، ولا القطيعة التي تجعلها بدورها موضوعاً.

إنّ الدراسات التي صاغها بنفنيست حول اشتغال الأنا داخل اللغة(2) تسمح لنا، ببساطة أكبر، بفهْم كيف تشتغل الحداثة. وتنطوي هذه الأخيرة على تجانس لافت مع ما يُقيم استعمال كلمة أنا: «أنا تدل على هذا الذي يتكلّـمُ ويتضمّنُ في الوقت نفسه ملفوظاً لصالح الأنا» (م. س. ص .228)، إنّها مؤشّر الذاتيّة، (ص 264)، وهي لا تستند على شيء يكون خارجَ الذي يتكلّمُ. في أعقاب همبولدت، يكتب بنفنيست: «إنّه الإنسان المتكلم ما نجده في العالم، الإنسان المتكلّم إلى إنسانٍ آخر». (ص 259). وهو بالطبع ما يردُّ الاعتبارَ أكثر، ربّما، إلي ما يصنع مصطلح الحديث، أو الحداثة. ليس لهذا المصطلح مرْجعٌ ثابتٌ، موضوعيّ. ما له سوى الذّات فقط، بما يهَبُـــه الامتلاء. إنّه دالّ الذات. الدّال، هنا، اسم الفاعل لفعل دلّ، ولا آخذ المصطلح بالمعنى اللساني المعتاد للصُّورة السمعية كما يقول سوسير، بل بالمعنى الذي يكون فيه، بالنسبة للشعرية، باثّاً للدلالية التي تتجاوز الدليل المعجمي للكلمات، عبر آثار تداعيها مع دوال أُخري. وتعكس الذّات، غير ما مرّة، القيم التي تؤسسها وُفق الموضوع الذي لا يتمّ إلا عن هذا العكس، زمن هذا العكس، والذي يتبدّل كلما تغيّرت الذات.

ويعدُّ مصطلح الوثنية مثالاً آخر يرسم هذا التحقُّق اللغوي للموضوع عبْر الذّات. لهذا، تقتسم والحداثة هذه الميزة المشتركة وغير المتوقعة ليكونا مصطلحيْن سجاليّيْن بشكْل جذْريّ. وما دام الحديث يفترض ذاتيّة المتلفظ، فلا يمكن أن يلتبس، بالطبع، مع التقييد الزمني الذي يوحي به المعاصر. الحديث لا يقتصر على وسم العصر، خاصّيتنا.

وبما هي ممتدّةٌ، فإنّ الاستمرارية تفترض الأنا. وإذا أمكن للحديث أن يدل علي الجديد فيكون متماهياً معه، فإنّ بإمكانه أيضاً أنْ يدل على الحاضر غير المحدّد الظهور: ما يُحوّلِ الزمن لأجل أنِ يظلّ هذا الزمن زمن الذات. التلفظ الذي يظلّ تلفظـــاً. وما يتبقي جميعاً لن يكون، آجلاً أم عاجلاً، أكثر من ملفوظات. إنّ تعريف ليطري للحديث بـــ «الذي ينتمي إلى الأزمنة المتأخرة، وللتاريخ الحديث بالتاريخ الذي يبدأ من النهضة حتي أيامنا، وللمدرسة الحديثة، في الرسم، بمدرسة اليوم»، إنّما كان يفترض دائماً هذا التعريف الذاتي، بيد أن لا وسائل له لاستخلاصه. وفيما يخص تعريف بول روبير، الذي يبدأ من هنا، يظهر أنه لا يرى ما يمسك به، ويتركه حال ينفلت منه نحو الكرونولوجي والمعاصر: الذي يكون في زمن من يتكلم أو في العصر المتأخر نسبياً بالقياس إلى العصر القديم جداً (...)، والذي يأخذ في حسبانه التطور المتأخر في مجاله، والذي ينتمي إلي زمنه.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

في كلمات، أدرك بودلير، بشكل متقطع وأيضاً ضمني، أنّ الحداثة هي ما يمسّ الذات أكثر: الزمن، «الطابع الذي يتركه الزّمن على إحساساتنا»(3). لهذا أمكن لبودلير أن يكتشف معنى جديداً لمصطلح الحداثة.

وغالباً ما كانت صعوبة تعريف المصطلح تثير حَرَجاً، قبل أن يُعرف ما هو. الرّهان يكون باستكشافه. وبقدر ما يكون مهمّاً يكون متوارياً أكثر إلى حدٍّ لا يلتبس فيه مع من يتكلم. وقد وضع فيليب سوبو بدوره الحديث بموازاة مع آلة 1820: على 1920، سمعنا بدورنا عن الرُّوح الحديثة، هذه الرُّوح التي لم يألُ كثيرٌ من علماء الجمال الجهد في تحديدها دون جدوى؛ أرادوا إذن تحديدها، لكن دون كبير نجاح، وسنحاول نحن بدورنا(4)». يقال: إنّ الرمزية كانت حداثة 1886، كما الرومانسية حداثة 1830. لعل بالنسبة للمعاصرين لا بالنسبة لنا، لأنهما بوصفهما حركتين لم تنتجا عن زمن ذاتنا، عن استمراريتنا المتكلمة. الحداثة هي وظيفة اللغة ــ الخطاب. إنّما التاريخ كخطاب، ولا تقبل الاختزال إلى التاريخانية، التي سجنتها داخل شروط إنتاج العصر، عصر المعنى. والمثال الذي يُبرز أنّ الحديث ليس جديداً، ولا سمة للزمن الحاضر، بل الشكل ــ الذات، هو انحراف المعنى نفسه الذي يصل الأسلوب الحديث، أو الفن الجديد: أسلوب 1900. لهذا الأخير مرجع، موضوع. هذا الذي يؤرّخه تماماً، ويقرّ بأنه ليس حديثاً. مثلما شأن العبارات المعاصرة: Jugendstil في الألمانية، Sezeionstil في النمساوية، Arte Jo- ven في الإسبانية. والمتقادم من ضمن أكثر. وإلا كان قديماً بامتياز، بسبب اسمه.

من وجهة نظر لغويّة قد نُحكم، إذن، على المصطلح بصيغة ما بعد الحديث بألّا يشمل إلا قيمة راجعة إلى المصطلح الذي هو خارج عنه ومائل فيه معاً، بدون أن تكون له القدرة على أن يتخلص مما يظل مشدوداً إليه. تبقي الكلمة عليه فيما يتصرف فيها على آخر وتعقّب سابقته كظل: موضوعيّة.

وإذا كان الحديث وظيفة الذّات، فإنّ معناه وعلاقته ليسا نتاج الجديد، بل المجهول: المغامرة التاريخية للذات، وهذا ما يسمح باستعادة التعارضات المألوفة، بين التقليد والتجديد، النظام والفوضى. كما لو كانت التعارضات العالقة عنزتين على جسر.

لا تكفّ طبيعة الحاضر الزمنية، أي غير القابل للتمييز، عن صنع التجديد والتقليد داخل المتحرك الدائم للمعنى. ليس ثمّة معنى أكيد للماضي من جهة، وعدم يقين الحاضر بالآتي، حيث إن زمن الآن، كما يقول والتر بنيامين، بقدر ما يستعيد الماضي باستمرار، بقدر ما ينساه ويعيد استكشافه تبعاً لما تبحث عنه الذات. من هنا، تعدّ موضوعة أزمة المعنى المطّردة حديثة بالطبع، ليس لأنّ زمننا متنوّر، أكثر من شيء آخر، للتجاريب التي يخرج منها العصر الذهبي، العابر دائماً، سالماً. وظيفة الإيهام بالموضوعة. إن الأزمة هي الشرط نفسه للمعنى وهو يتخلّق باستمرار، إنْ ذاتيّاً أو جمعياً. عندما يتوقف يصير ملفوظاً منتهياً. وعليه، يبدو لي أنه من غير الصائب القول: «الحداثة، الكلمة بوصفها الكلمة ــ البدل للزمن الإنتقالي»(5)، لأنه ليس هناك من زمن لا يكون انتقاليّاً، وواهياً في تطابقه وتهديده لمن يحيا الزمن بهم. بيد أنّ المعقولية ليست سواها في هذه الناحية أو تلك، ما دامت لا تنتمي، بالخصوص، إلا إلى هذا الحاضر نفسه. إنّه الهُروب النّسبي. ثمّة هروبٌ آخر هو الهروب الموضوعاتي، من ذلك الدراسة الفيلولوجية الجيدة لهانس روبير ياوس، وفيها يقدم مثالاً جيّداً. ينطلق ياوس من المفارقة التي بحسبها ترى كلمة الحداثة، التي توجب ميدانياً التعبير عن فكرة أن زمننا يصنع نفسه بنفسه داخل اختلافه، إلى هذا الادعاء الباطل بما أن الكلمة لم تخلق لزمننا، كما لا تستطيع تمييز عما يصنع الفرد لأيّ زمنٍ كان» (6). يبقى «العود الأبدي للتغيّر» (م.س.، ص. 162)، التي يتم تحليله وفق تاريخ المعنى، ووفق منطق المعنى.

ومن المؤسف أنّ ياوس لا يطوّر السجال الضمني في أن modernus، إبّان القرن الخامس الميلاد، هي مصطلح مسيحيّ يظهر فحسب مُحيلاً على الجديد، الراهن ــ de modo، على الآن»(7). عدا التعارض الكرونولوجي، عندما تظهر [moder- nitas الحداثة] التي تتعارض مع [Antiquitas القدامة] مُرادفةً لــ [nosta tempora زمننا]، في القرن الثاني عشر الميلادي. بعد ذلك، يُميّز ياوس قيمة التفوق عندما تتعارض [moderni المحدثون] مع [antiqui القدماء] حوالي القرنين الثاني والثالث عشر الميلاد: هم يعرفون أكثر منه.

ويُظهر تحليل خصومة القدماء والمحدثين أنّ بيرو كان يلعب على المعنى عام 1687، بدءاً من بأخذ كلمة القدماء «بالمعنى الحقيقي» (ص 167) كما يقول ياوس، عندما يؤكّد: «إنّما القدماء هُمْ نحن». المعنى الكرونولوجي، معنى المعرفة العالية ومعنى التقدم ــ المعنى المتمركز حول الذات، حيث يلعب بيرو في أكثر من مقارنة بين عمر العالم وحياة الفرد، ويرى العالم حالياً في شيخوخته (ص.177).

إنّ غياب المعنى التاريخي كان من جهة المحدثين. وللدفاع عنهم، يقيم القدماء الاختلاف بين الأعراف المتوارثة و «أعراف الزمن الآخر» (ص. 178).

النتيجة: من كلتي الجهتين، تجربة «الجمال النسبي» وتجربة التاريخيّة.

وعبر التاريخ الثقافي للتعارضات المتعاقبة : الحديث/ القديم، الحديث/ المتوارث، الحديث/ «الذوق الرديء»، ثُمّ الحديث / التقليدي، والتقليدي / الرومانسي، يُبرز ياوس كيف أن عبور الروايات والرومانسي، وإعادة اكتشاف العصر الوسيط والمسيحية يجعلان الإحساس بالحداثة، عبر شاطوبريان، «ليس كتعارض مع الأزمنة القديمة، بل كعدم اتفاق مع الزمن الحاضر» (ص 194).

بهذا المعنى، يجعل ياوس الحداثة تاريخيةً. بتأنٍ، لكنّه لا يعرف ما تُضمنه، عبر حقل آخر، تحليلاتُه: الحداثة هي الصيغة التاريخية للذّاتية. هكذا يترجم الكلمة اللاتينيةmodernitas للقرن الثاني عشر الميلادي بــ «زمننا» . فالتزمين الثلاثي للمعضلة هو عملية هذه الأنا: القدامة، media aetas [أول ظهور لها كان عام 1518]، الأزمنة الحديثة. ذلك ما سبق أن أدركنا بوصفه انتقالاً. لا الحاضر. هذه العملية الذاتية هي نفسها تقود تاريخ الفلسفة عند هيغل وهوسرل، وعند هابرماس. ليس لأن الأخير الذي يتكلم هو على حقّ، بل إنّه من يتكلم. اللعبة نفسها داخل التعيين الذاتي لـ «عصر الأنوار» .

إن تحليل ياوس يتعرّف داخل الحداثة على الوعي بتغيُّر التاريخ. تنقص ذاتُ التّزمين، تلك التي تخلق التاريخية: العبور من ذاتٍ إلى ذات.

هوامش:

1- Meschonnic H., Modernité Modernité, Ed. Ver-dier, 1988, p.32.

*ARAGON, «Introduction à 1930»,
La Révolution surréaliste n 12,15 décembre1929, p.58

2 ــ ينظر، هنا، إلى الفصل الذي يتحدث عن «الذاتية داخل اللغة» من كتاب إميل بنفنيست الذي يعرض فيه مقاربات عدة من الفلسفة التحليلية تختلف اختلافاً جذرياً:
Benveniste E.,Problémes de linguistique générale, Gallimard,1966,p.265.

3 ــ أنظر «رسام الحياة الجديدة»، الجزء الثاني.

4 ــ من المقدمة التي وضعها لأنطولوجيا الشعر الفرنسي الجديد عام 1924.

5-Balandier G.,Le Détour,Pouvoir et modernité, Paris,Fayard,1985, p.141.

6-Jauss H. R., Pour une esthétique de la récep-tion, Paris, Gallimard, 1978, p.158.

حيث يتطرق هانس روبير ياوس إلى «الحداثة» كما تتجلّى في التقليد الأدبي وفي الوعي اليوم من خلال جمالية التلقي.

ــ النص من كتاب يصدر للشاعر المغربي بعنوان: «أفق الشعرية» لصمويل هنري مونبوليه.

قسيمة الإشتراك

الإسم: ....

المؤسسة: ....

العنوان: ....

المدينة:.................البلد:

الهاتف:.................الفاكس:

البريد الإلكتروني:..............................

+إشتراك لمدة سنة (12 عددا) إبتداء من تاريخ: .... بقيمة: ....

+قيمة الإشتراك:

*الأفراد داخل المغرب: 200 درهم، خارج المغرب (50 اورو)

*المؤسسات داخل المغرب: 400 درهم، خارج المغرب (80 اورو)

+طريقة التسديد: ☐شيك بنكي ☐تحويل بنكي

☐حوالة بريدية

+إشتراك تشجيعي:..............................

بواقع: ☐نسخة من كل عدد ☐نسختين من كل عدد ☐............

*ترسل القسيمة مع شيك بنكي (بقيمة الإشتراك) في رسالة مضمونة، أو عبر رقم الفاكس مع نسخة من توصيل التحويل البنكي، أو عبر حوالة بريدية في اسم المدير المسؤول ياسين الحليمي، إلى عنوان المجلة.

وادي عبقر

مِنْ كِتَابِ اَلْطَّيْرْ

1 أَمَامَ اَلْجَدْوَلْ
**
فِي اَلْمِرآةْ
رَأَيْتُكَ أُخْرَى
ورَأَيْتَ أَنَا آخَرْ
قُلْتُ:
لِمَ لاَ نَكْسُرهَا
حَتَّى نَبْقَى
قَالَتْ:
دَعْهَا
وَلْنُغْمِضْ أَعْيُنَنَا
حِينَ تُحَدِّقُ
فِينَا اَلْمِرآةْ

2 في البستان:
**
يَسْأَلُنِي
اَلْغُصْنُ اَلْصَّدِيقْ
كَيْفَ اسْتَوَيْتْ
وَمَنْ وَلاَّكَ مَلِكاً
قُلْتُ لَهُ:
اَلثَّلْجُ
لاَ تَسْأَلُهُ اَلجِبَالْ
اَلبَرْقُ
لاَ تَسْأَلُهُ اَلسَّمَاءْ
وَمَا أَنَا بِمَلِك
وَمَا أَنْتَ بِعَرْشْ
إِنَّمَا أَنَا
اَلإِكْلِيلُ
فَوْقَ رَأْسِكَ اَلصَّغِيرْ

3 ذِكْرَى
**
لَنْ أَنْسَى
رِحْلَتَنَا فِي اَلبَحْرْ
إِلَى الأَشْجَارِ الزَّرْقَاءْ
لَنْ أَنْسَى
رِيشَكَ فِي رِيشِي
فَوْقَ اَلرَّمْلْ
وَبَيْنَ الأَعْشَابْ

4 فِي اَلعُشْ
**
قُرَابَةَ اَلْمَسَاءْ
نَعُودْ
نَنْفُضُ المِعْطَفَيْنْ
مِنْ غُبَارِ اَلرِّيحْ
نُشْعِلُ قَمَراً فِي السَّقْفْ
نَنْزِلُ فِي اَلْفِرَاشْ
مَلَكَيْنِ أَخْضَرَيْنْ
نُسَوِّي فَوْقَنَا اَللِّحَافْ
أَنْقُرُ شَفَتَيْكَ
تَنْقُرُ شَفَتِي
نَرْعُشُ مَرَّةً
أَوْ مَرَّتَيْنْ
ثُمَّ نَنَامْ
كَأَنَّنَا
لَسْنَا اِثْنَيْنْ

5 رَبَاطَةُ جَأْشْ
**
فِي كُلِّ لَيْلَةْ
تَسْقُطُ فَوْقَ السَّقْفْ
نَجْمَةٌ فَنَجْمَةٌ
لَكِنَّ اَلبَيْتْ
لاَ يَنْهَارْ

■ عبد الكريم الطبال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com